# ثم يجيء فعل الإبداع

لا أحد يبدع بهدف الإبداع ذاته ، ولا يجرب لمجرد التجريب فى حد ذاته ، ولا يُنظر بكلمات غامضة ملتبسة ، بلهو يفعل كل هذا من أجل مجتمع أكثر تماسكا، ووطن أكثر تقدما، وزمن لن يرحم من تأخر عن اللحاق به.

خططنا لهذين العددين الصادرين فى مجلد واحد ، كى يصدر أولاهما فى شتاء العام الماضى ، ويصدر ثانيهما فى ربيع هذا العام ، غير أن تفجر أحداث الواقع العربى الثائرة ، رحلت صدورهما، وجمعت بينهما ، كى تتاح لقارئهما فرصة قراءتهما على ضوء ما حدث ومازال يحدث، وقراءة ما حدث ويحدث عبر أفكار كتاباتهما وأساليبهم . فالقراءة النقدية للإبداع والبحث فيه ، لا تنفصل لحظة عن حركة الواقع ، الذى يقرأه الإبداع بدوره من زاوية مغايرة ، مما يضع على الكتابة النقدية والبحثية عبء قراءة الواقع الماثل على الأرض ، والواقع المتمثل فى بنية فنية / أدبية ، وتثير فى الذهن فكرة (المرجع) المعتمد عليه فى هذه القراءة النقدية ، والتى تسمح بفك علامات العمل الفنى وإعادة تركيبها فى بنية نقدية ، تسمح بتفسير الإبداع وفهم أسراره والإمساك برسائله المضمرة ، وإدراك دوره فى تأخير المجتمع أو تثبيت بنيته أو دفعها للتغيير.

هذا التغيير الذى نادت به هبات الشباب العربى وألتفت حولها شرائح المجتمع الشاخصة للأمام ، وسعت فئات سياسية وعقائدية لسلب التغيير من محتواه المتجاوز لما هو قائم ، والانتقال لمرحلة تالية أكثر تقدما ، وجعله مجرد هدما لأنظمة فكرية دون بناء جديد ، أو إحلال أنظمة قديمة محل الفراغ الناتج عن عملية الهدم ، مما خلق نوعا من (التميع) الفكرى على أرض الواقع، وحبس الإبداع داخل حقل التوثيق لما حدث ، والغناء بما تم ، والبكاء على من راح ، دون قدرة على التبصر فى (جوهر) ما حدث ، والقبض على القانون الموضوعى الكامن خلفه ، من أجل صياغة أسس التغيير المطلوب تحقيقه لهذا المجتمع الذى ثار على أنظمته ، فهو لم يثر لمجرد تغيير الواجهة ، ولم يتحرك بهدف استعادة الماضى الذى ولى - مهما كانت قيمته فى الماضى السعيد - بل هو انتفض لعجز بنية الراهن عن تلبية احتياجاته الحاضرة وآماله فى مستقبل أفضل ، وهو يطالب مثقفيه ومبدعيه بحقه عليهم فى إنارة الطريق أمامه ، ألم يعلمهم لكى يكونوا طليعته ؟ ، ودور الطليعة ليس تطوعا ، بقدر ما هو مسئولية تجاه من علمه وثقفه ودفعه ليحتل موضعه فى المقدمة ، ومسئولية تجاه الغد الذى يطالبه بالفعل الجاد للوصول إليه .

فى البدء كانت الكلمة ، كان وجودها المشرق ، وفيما بعد يكون فعل الإبداع المعبر عن صدق الكلمة وقدرتها الفذة على التبصر ، وإمكانياتها فى توعية العقل المثقل بهموم اللحظة المعيشة ، كى يدرك أن لا أحد يبدع بهدف الإبداع ذاته ، ولا يجرب لمجرد التجريب فى حد ذاته ، ولا يُنظر بكلمات غامضة ملتبسة ، بل هو يفعل كل هذا من أجل مجتمع أكثر تماسكا ، ووطن أكثر تقدما، وزمن لن يرحم من تأخر عن اللحاق به ، ولعلنا بهذا المجلد المزدوج نكون خطونا خطوة نحو هذا الغد القادم بتوجهه لا محالة .

**التحرير**



# دعوة على العشاء ...

## رؤية توافقية بين سينوغرافيا العرض و الروح الإخراجية

عبد الله الغيث
▪▪▪ الكويت



في ليلة من ليالي مهرجان الكويت المسرحي العاشر قدم عرض مسرحي احتوى على الكثير من التمازج الفني في أغلب عناصر العرض المسرحي حتى تواردت الخواطر بوضوح الرؤية لتلك الحالة والهالة الفنية التي كان فيها التزواج الروحي بين السينوغرافيا و الإخراج و التمثيل ...إلخ " من العناصر الرئيسة والمكملة للفن المسرحي .

## بطاقة العرض

اسم العـــرض : دعوة عشاء
مكان العـــرض : مسرح الدسمة " الكويت ".
تاريخ العـــرض : ١٤ / ٠٤ / ٢٠٠٨
تمثيـــــــل : باسمة حمادة و محمد الرشيد
ديكور و أزياء : د.عبدالله الغيث
تأليف و إخراج: مساعد الزامل

## نبذة عن الفكرة والتأليف

فكرة الحدث والتسلسل الدرامي لهذا العرض تدور حول موضوع بالتأكيد هو مستهلك في تقديمه على جميع الأصعدة الفنية و وسائلها وهي الثالوث المحرم بين " الزوج والعاشقة والعشيق " ولكن حين تفكيك هذه الفكرة الشائعة عند الناس بدأت تلوح في ذهني الكثير من الرموز الواقعية في حياتنا اليومية وتفسيرها على تلك الشخصيات وخلق صراع غير نمطي في بناء روح هذه الشخصيات وأحاسيسها والبنية التاريخية لها والمحاولة القصوى في ولادة الحوارات المركبة والسريعة والمفاجئة وبعض الأحيان تتملكنى تلك الحوارات الصامتة والتي بالطبع سيفسرها إبداع الممثلين على خشبة المسرح . ولذلك فضلت الكتابة باللهجة المحلية والحوار يكون على إيقاع السجع الموزون لدى المتفرج والممثلين أيضا حتى يصل بشكل السهل الممتنع للجمهور حيث كانت طريقة كتابة تلك الحوارات امتزجت بين روح المدرسة الرمزية و التعبيرية والتي لم أقدمها بحذافيرها حتى لايصعب على المشاهد تفسير رموز روح الشخصيات ودلالاتها . فالمسرح المعاصر أصبح يعتمد على لغات خشبة المسرح التى جعلت النص منذ البداية عنصراً في العرض حيث إن هذا المسرح "خلق لغة النص والعرض البصريتين واكتشاف أسرارها سوياً مع المتفرج المتفاعل ويبدأ خلق هذه اللغة البصرية منذ النبرة الأولى لكتابة النص، بمعنى ألا يكتب المؤلف نصه بلغة أدبية وينتظر المخرج ويتكل عليه ليحول نصه إلى أنساق بصرية في العرض"(١).

## رحلة التوافق بين سينوغرافيا العرض والإخراج

وحقيقة بدأت هذه الرحلة قبل كتابة النص المسرحي بين مصمم الديكور وبين المخرج والذي هو بطبيعة الحال المؤلف وهذا سهل كثيرا عملية الإنسجام الروحي والفكري والفني . فمنذ اللحظة الاولى لشرح الفكرة تلاقت الخواطر في اختيار المدرسة التعبيرية لتشكيل وتصميم وتنفيذ الرؤية الفنية الشاملة لجميع عناصر هذا العرض المسرحي . فكان الاتفاق على استحضار شخصيات من الواقع الاجتماعي لتلك الفكرة وتشكيلها في لوحة فنية من ضمن التصميم الشامل للديكور والأزياء والإضاءة لزمن غير معلوم التفاصيل سوى معرفة اللحظة الحسية لأداء هذه الشخصيات ودلالاتها من خلال العناصر المحيطة بهم والتي سعينا جاهدين أن نستخدمها في أداة فنية سينوغرافية شاملة لعرض مسرحي متماسك . مع التسليم بأن الجمال نسبى فإن "الفن مفهوماً على هذا الأساس هو نشاط لا يكتسب قيمته الجمالية من التعبير عن مثال مطلق للجمال ولا هو هبة الآلهة ينفرد الفنان بها لطبيعة فيه تعلو على طبيعة غيره من البشر، إذ ليس الفن سوى مهارة مكتسبة بالخبرة الإنسانية والتعليم"(٢)

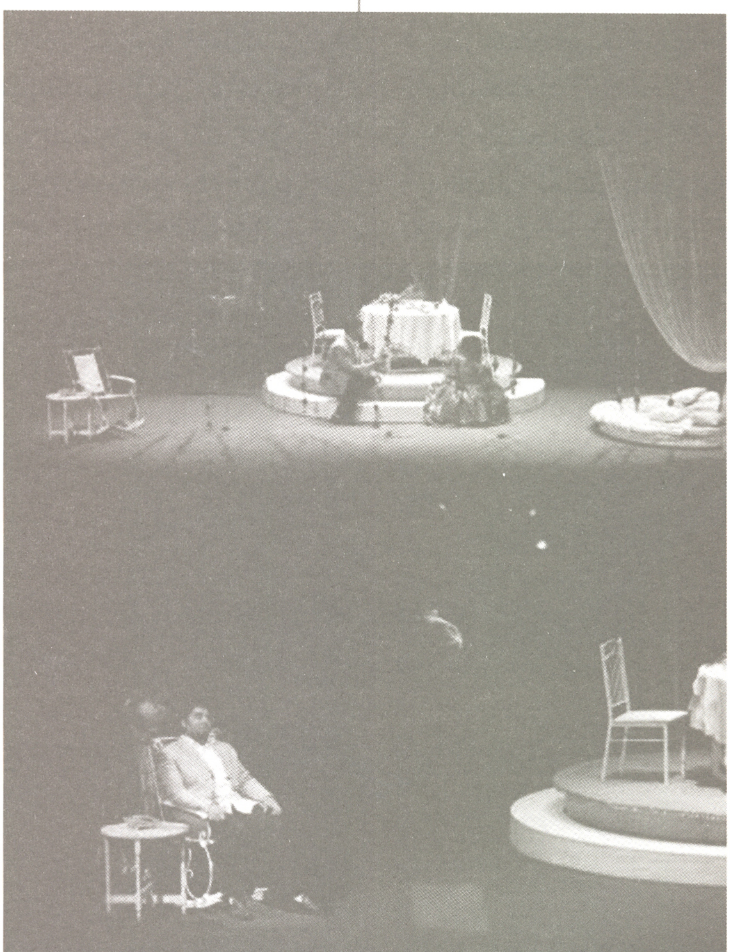
لكن دور المصمم هو تحقيق الجمال إضافة إلى تأكيد رؤية المخرج والنص الدرامى فالكل يسعى لهدف واحد

## الديكور

ومن اعتبار أن الصورة المسرحية هى لغة "تؤكد

على عملية العرض والإدراك والتعامل مع الزمان والمكان، واللغة التي تبتدع، فهي لغة مسرحية جديدة ومركباتها مرئية ومكتوبة في شفرات محسوسة وراقية"(٣).

كان التحديد الأساسى لرؤية المصمم في رسم الزمن الخاص بهذه المسرحية من خلال كساء خشبة المسرح قماش أزرق سماوي اللون يمتد إلى أسفل الخشبة عند الجمهور وبإضاءة خلفية للنجوم وكأن هذه الليلة هي ليلة من وحي الخيال تصحب الجمهور مع أداء حي على غيوم السماء .



وأيضا الديكور والذي كان ثابتا ومتحركا فى نفس الوقت من خلال لمسات سريعة قليلة الجهد في التنفيذ كبيرة المعنى في إعطاء الإيحاء المناسب لبعض الحالات والتي ساهمت بشكل كبير في تناغم الممثلين والأداء المصاحب مع الموسيقى خصوصا المشهد الرومانسي للعاشق والعشيقة أثناء تذكرهما لحظة اللقاء الأول في إحدى الحدائق و لذلك كان أسلوب المصمم في تغيير مشهد المنزل إلى الحديقة فقط بإضاءة شاملة غيرت من روح ذلك المنزل الكبير إلى حديقة مع نزول أغصان الورود من أعلى خشبة المسرح لتغطي المكان ويشعر الممثلون بجو الحنين لتلك اللحظة .

وكان أيضا هناك عدالة من المصمم في خلق نفس الروح ولكن باختلاف الشكل حين دخول الزوج إلى غرفة العشيقة وهي الزوجة طبعا ومعها العشيق والذي صورها المصمم بمجسم دائري مغطى بقماش خفيف وشفاف يعطي إيحاء الخلوة الرومانسية ولكن حين دخول الزوج كان إبداع المصمم بتغيير الإضاءة على تلك القماشة والمجسم الدائري لتكون حلبة الصراع بين الزوج والعشيق .

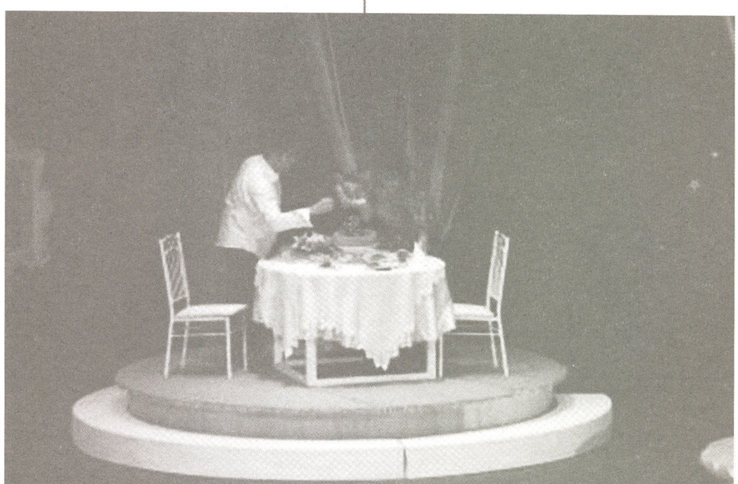
إلى جانب تفسير المصمم على باقي أجزاء الديكور لباب المنزل الكبير والذي كان في عمق منتصف المسرح ليعطي حس الضخامة بلونه الذهبي على معطيات شخصية الزوج المادية في المجتمع بأنه رجل ذا طبقة برجوازية . مرورا بطاولة الطعام في منتصف المسرح والتي كان يدور حولها الصراع المتجدد والمتغير والسريع في أداء الممثلين فقد كانت تمثل هذه الطاولة مائدة العشاء المركزية في العرض كون اسم المسرحية "دعوة عشاء" لنشاهد حفلة عشاء ثرية بمتغيرات أحداث الشخصيات وتقلباتها أي هي حفلة أحاسيس ثائرة تجاه أشخاصها .

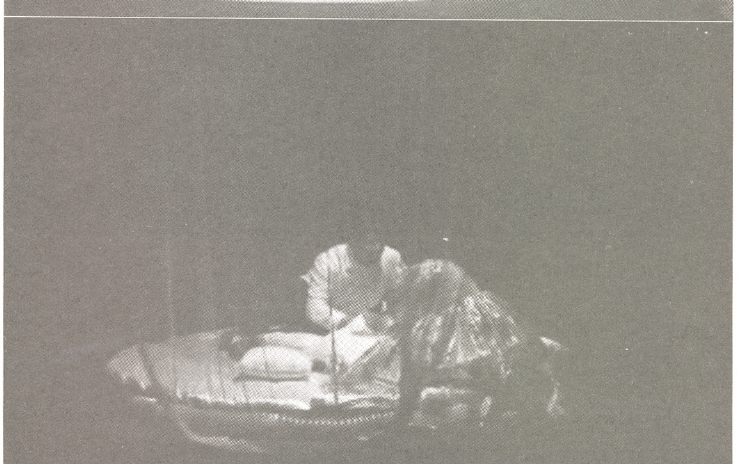
## الأزياء

بالطبع أصبحت الأزياء فى العصر الحديث لها دلالتها ومعناها على المسرح باعتبارها لغة من لغات الخشبة ولذلك فإن الإهتمام بها عنصر أساسى حتى نوع الخامة التى تعد مكنها يدخل فى إهتمام المصمم وإبداعه "إن القيمة هنا تعني الدرجة اللونية التي يتصف بها اللون أي درجة إشراقه أو قتامته فاللون المشرق هو ذلك اللون الذي يعكس نسبة كبيرة من الأشعة ويمتص القليل بينما اللون القاتم يمتص نسبة كبيرة من الأشعة ويعكس نسبة قليلة منها"(٤)

تصميم أزياء الممثلين الثلاثة سعى المصمم إلى أن يكون لها دلالات ، فالعشيقة وهي الزوجة بنفس الوقت اختار المصمم لها فستان سهرة أحمر اللون تراه مع العشيق هي كالوردة الجميلة تهدي نفسها إليه وعلى العكس مع الزوج تراها بركان ثائر من غليان الدم لقتل الزوج عشيقها . وبذلك فأن اللون الأحمر يلعب وظيفتين فى نفس الوقت رغم تناقضهما كما أن التصميم يبدو من طراز القرن الثامن عشر الذى يوحى بالرومانسية "طراز الثوب المحبك على الصدر والوسط وكان الجزء العلوي من الثوب ينتهي عند الوسط الطبيعي غير أنه مدبب قليلاً من الأمام، يلبس تحته مشد (كورسيه) به أشرطة من الصلب بعرض بوصتين يمتد على طوله من الأمام، أو أشر طة أخرى تدعم بعظم الحوت، ويدكك من الخلف وكانت فتحة الصدر (الديكولتيه) في الكورساج مربعة وعميقة مثل المشد، وتحلى بشريط من البليسيه"(٥).

بينما العشيق فقد اختار المصمم الألوان العسلية له التى تتكون من درجات البنى الفاتح فهو يمثل اللحظات الرومانسية لزمن الحب الكلاسيكي.





وأخيرا الزوج فقد اختار المصمم اللون الأبيض له لإعطاء حس الأمان والخلود والنقاء وهو عكس ما يلوج داخل مشاعره من قسوة ودكتاتورية على زوجته وعلى نفسه أيضا حيث سيكون هذا اللون الأبيض ملطخ بالدماء في النهاية ليصبح لونه لون الدم فاللون الأبيض ساعد على خلق هذه الرؤية عند الجمهور إلى جانب تناسقه مع ديكور المنزل والمملوك لشخصية الزوج حيث كان اللون العام للديكور أبيض أيضا ليناسب مع تفسير تملك هذا الزوج كل ما يحيط بالعشيقين داخل هذا المنزل وأن العشيق هو خارج دائرة هذا اللون والمملوكة للزوج فقط أي



هي العشيقة .

## الإضاءة

سعت الإضاءة لأن تكون لها وظيفة درامية بحيث توحى بالجو العام سواء اللحظات الرومانسية أو لحظات الصراع إضافة إلى وظيفتها الجمالية فكانت على ثلاث حالات متناغمة في التصاعد الدرامي قوية التغيير في الحدث المشهدي ، فاللحظة الأولى هي الرومانسية فكانت الإضاءة بين تمازج اللون الأزرق والأبيض والأخضر . ونقطة التحول الأخرى دخول الزوج فكانت الإضاءة شاحبة بين اللون الأصفر والأبيض و الأحمر بالإضافة إلى إضاءة اللون الأزرق وهي الإضاءة الأساسية لخلفية المنظر في العمق . أما الختام فكانت الإضاءة مابين اللون البني القاتم ودرجاته والأزرق والأبيض القريب من اللون البصلي .

## الإخراج

كان الإخراج يقود لحظات التحكم بكل ما جاء بالرؤية التوافقية بين سينوغرافيا العرض والروح الإخراجية في ترتيب كل الأحداث المتسلسلة بشكل متناغم . وتدريب الممثلين على الأداء السريع والمتغير والذي امتاز بلحظات صمت قوية فسرت دلالات رؤية المؤلف والمخرج في آنٍ واحد إلى جانب تفسير رؤية مصمم الديكور باستغلال كل قطعة على المسرح كون أنها تعتبر أجزاء رئيسة في المدرسة التعبيرية بعد الممثل .

## الهوامش

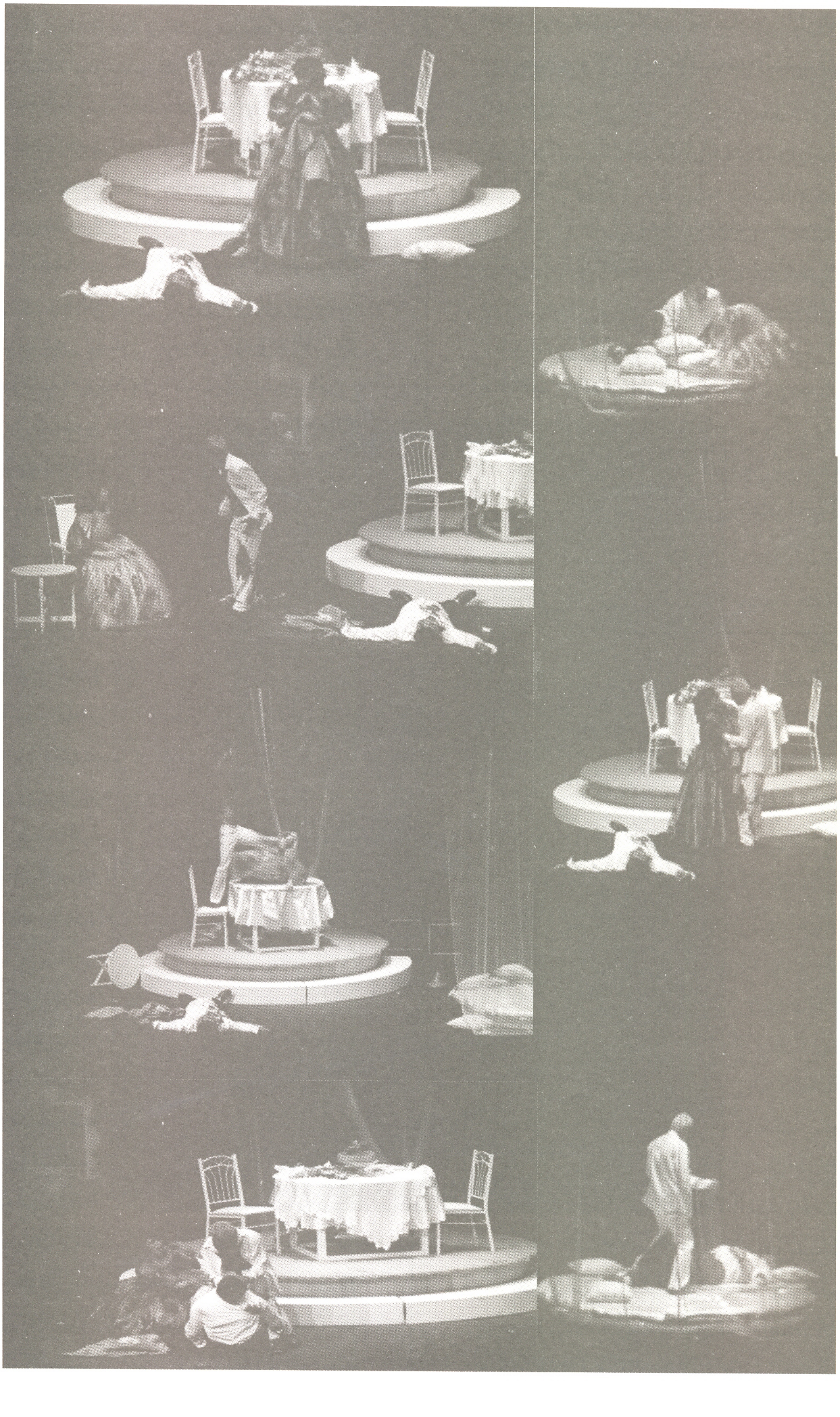
(١) فاضل سوداني: النص البصري وتداعيات الذاكرة المعلقة لجسد الممثل في مسرح ما بعد الحداثة، ندوة المهرجان التجريبى، القاهرة، ١٢/٩/٢٠٠٤، ص ٢.

(٢) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، بدون تاريخ،ص ١٥.

(٣) مارفن كارلسون: "فن الأداء"، ترجمة: منى سلام،إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة،١٩٩٩، ص١٨٦.

(٤) شكري عبد الوهاب: القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ٢٠٠٧، ص ١٢٦.

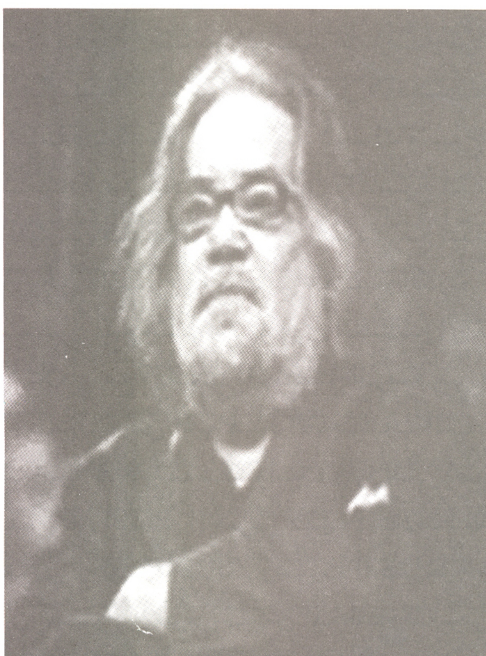
(٥) تحية كامل حسين: تاريخ الأزياء وتطورها، ج٣، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٣٤.

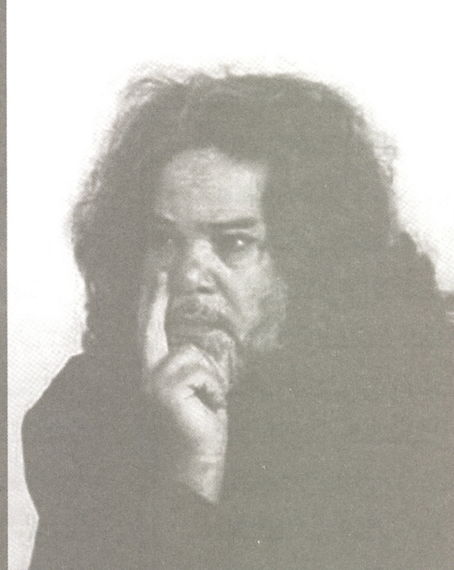


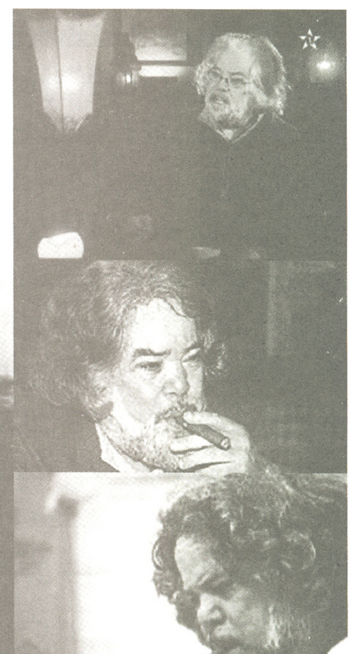


# الاحتفاليه في أعمال المخرج المغربي... الطيب الصديقي

مخلد نصير
علي فياض
▪▪▪ الأردن







ظهر التيار الاحتفالي في المغرب إبان السبعينيات ولاسيما بعد صدور البيان الأول للجماعة الاحتفالية سنة ١٩٧٦م بمدينة مراكش بمناسبة اليوم العالمي للمسرح بعد سلسلة من الكتابات النظرية والإبداعية التي كتبها عبد الكريم برشيد باعتباره المنظر الأول لهذا الاتجاه المسرحي الجديد والطيب الصديقي المطبق الرئيس لهذه النظرية التأسيسية.





وقبل ظهور الاحتفالية، كان المسرح في المغرب إبان الحماية الفرنسيه يعتمد على الترجمة والاقتباس وتحوير المسرح الغربي ومغربته ولاسيما مسرحيات موليير الاجتماعية، وكان القالب الأرسطي والعلبة الإيطالية من مقومات هذا المسرح. وبعد الاستقلال عرف المغرب المسرح الاحترافي بقيادة الطيب الصديقي. لكن هذا النوع من المسرح كان لا ينسجم مع تطلعات الشعب المغربي ولا يعبر عن قضاياه وهمومه الاجتماعية إلى أن ظهر مسرح الهواة في مرحلة السبعينيات الذي بدوره انقسم إلى تيارات ومدارس تدعي التجديد والتأسيس والتأصيل فأصبحنا نقرأ بيانات لعدة تجارب درامية، فهناك مسرح النقد والشهادة مع محمد مسكين والمسرح الثالث مع المسكيني الصغير والمسرح الفردي مع عبد الحق الزروالي والمسرح الاحتفالي مع عبد الكريم برشيد ومسرح المرحلة مع حوري الحسين والمسرح الإسلامي مع محمد المنتصر الريسوني.وتبقى الاحتفالية من أهم هذه الاتجاهات التجريبية الدرامية قوة وتماسكا واستمرارا حتى أصبح لها أتباع في العالم العربي لأنها أعادت للمسرح العربي وجوده وأصالته وهويته الحقيقية بعد أن كان المسرح العربي يلبس المعطف الغربي روحا وقالبا ويفكر بعقله ويتنفس برئتيه . الاحتفالية نظرية درامية وفلسفية تعتبر المسرح حفلاً واحتفالاً وتواصلاً شعبياً ووجدانياً بين الذوات وحفراً في الذاكرة الشعبية وانفتاحاً على التراث الإنساني وبناءًا مركبا من اللغات والفنون السينوغرافية التي تهدف إلى تقديم فرجة احتفالية قوامها المتعة والفائدة عبر تكسير الجدار الرابع الذي يفصل الممثلين المحتفلين عن الجمهور المحتفل بدوره.إنه مسرح يرفض التغريب والاندماج الواهم والخدع المسرحية، ويعرفه عبد الكريم برشيد في بيانه الأول - بتغير التعريف لدى الكاتب من بيان إلى آخر بسبب انفتاح النظرية الاحتفالية:" إن المسرح بالنسبة للاحتفالية تحدد كالتالي: (إن المسرح بالأساس موعد عام، موعد يجمع في مكان واحد وزمن واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس) موعد يتم انطلاقا من وجود قاسم مشترك يوحد بين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان موحد، وهذا القاسم المشترك لا يمكن أن يتجسم إلا داخل إحساس جماعي أو قضية عامة، قضية تهم الجميع، وتعني كل الفئات المختلفة، ومن هنا كانت أهمية هذا الموعد تقوم أساسا على اتساع هذه القضايا ومدى رحابتها وشموليتها . إن الاحتفال بالأساس لغة، لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ ( الشعر- القصة) ومن لغة اللحن ( الغناء- الموسيقى) ولغة الإشارات والحركات (الإيماء)، وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة الوجدانية والفعلية، إن المظاهرة احتفال، لأنها تعبير جماعي آني يتم من خلال الفعل." ومن رواد المسرح الاحتفالي بالمغرب نجد: عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي وعبد الرحمن بن زيدان وثريا جبران ومحمد الباتولي وعبد الوهاب عيدوبية ومصطفى رمضاني ومحمد البلهيسي ومحمد عادل ومصطفى سلمات وقيسامي محمد والتهامي جناح وفريد بن مبارك وعبد العزيز البغيل ورضوان أحدادو وبوشتى الشيكر ومحمد أديب السلاوي وسليم بن عمار والكرزابي بوشعيب. وهذه الأسماء كلها تساهم في إثراء الاحتفالية تنظيرا( عبد الكريم برشيد) أو نقدا وتأريخا (مصطفى رمضاني) أوتأليفا(رضوان أحدادو) أو إخراجا(الطيب الصديقي) أو تمثيلا ( مصطفى سلمات) أو صحافة(الكرزابي بوشعيب) او إخراجا تليفزيونيًا (فريد بن مبارك). ومن رواد الاحتفالية في الوطن العربي، نستحضر قدور النعيمي من الجزائر وعز الدين المدني من تونس وقاسم محمد من العراق وسعد الله ونوس من سوريا. ويقول



مصطفى رمضاني في هذا الصدد:"أما في الدول العربية، فقد خلفت دعوة الاحتفالية صدى طيبا، وكان من نتائج ذلك أن مجموعة من كبار المبدعين والنقاد المسرحيين العرب قد باركوها وصادقوا على ما في بياناتها نحو الدكتور علي الراعي وسعد أردش وأسعد فضة وعز الدين المدني ومنصف السويسي وغيرهم، كما فعلت ذلك فرقة الحكواتي اللبنانية وفرقة سوسة التونسية وفرقة الفوانيس الأردنية وجماعة السرادق المصرية. وبهذا تكون الجماعة ورشا مفتوحة على العالم الإنساني كله، وليست تجربة خاصة بمبدعين مغاربة فقط."( رمضاني، ١٥). من المرتكزات النظرية والدلالية التي يستند إليها المسرح الاحتفالي نجد عددا من المرتكزات ١- المسرح حفل واحتفال غني باللغات اللفظية والحركية ٢- توظيف الذاكرة الشعبية أو الأشكال ما قبل المسرحية ٣- تشغيل التراث وعصرنته ونقده تناصاً وتفاعلاً ٤- استخدام المفارقة والفانتازيا في تشغيل العناوين ٥- المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة ٦- تداخل الأزمنة ٧- السخرية في وصف الواقع وتفسيره وتغييره ٨- الحفل الجماعي والتواصل الاحتفالي المشترك ٩- التعبير الجماعي ١٠- تعرية الواقع قصد تشخيص عيوبه وإيجاد الحلول المناسبة له ١١- التأصيل قصد تأسيس مسرح عربي. وقد حصر رمضاني مصطفى مبادئها في: التحدي- الإدهاش- التجاوز- الشمولية- التجريبية- التراث- الشعبية- الإنسانية- التلقائية- المشاركة- الواقع والحقيقة- النص الاحتفالي- اللغة الإنسانية يقول الدكتور مصطفى رمضاني الناقد المتخصص في الاحتفالية:" وإذا كانت الاحتفالية قد خلفت هذه التراكمات النقدية المتأرجحة بين الذاتية والموضوعية، فإنها عملت في نفس الوقت على إعطاء المسرح الهاوي بالمغرب أنفاسا جديدة للتجريب والتأصيل، وهذا ما يفسر تهافت مبدعينا الشباب على التراث يستمدون منه أشكاله التعبيرية وأحداثه وشخصياته، لأنه يوفر لهم مساحات شاسعة للتعامل مع تناقضات الواقع. (رمضاني:١٦) الاحتفالية هي أقرب النظريات الدرامية صلة بالإنسان العربي مادامت تستند إلى الذاكرة الشعبية والتراث والوجدان الشعبي والتواصل الجماعي عبر فضاء منفتح كالأسواق والساحات لذلك، فأي نقد مهما كانت طبيعته سيخدم هذه النظرية سيغنى من قريب أو من بعيد، وكما قال المسرحي المغربي عبد المجيد فنيش:" ففي المغرب أصر عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي لترسيخ مفهوم التأسيس وما نالت من هذا الإصرار الموجات الموسمية المعادية، ولا حمى الضرب والقذف، بل ازداد الاحتفاليون إيمانا: بموضوعية أطروحاتهم".(برشيد، )

يرى الناقد المسرحي المغربي عبد الرحمن بن زيدان إن سؤال المسرح العربي هو مجموعة أسئلة تلتقي، الآن، في موضوع واحد، هو موضوع الهوية والمسرح، والعلاقة المتصالحة أو المتضادة بينهما، السؤال الأول، يتعلق بالظاهرة المسرحية العربية في الإنتاج المسرحي العربي ثقافة وفنونا وأجناسا أدبية وفكرا، هل هي موجودة فيه أم باهتة الحضور في حياته وفي فضائه؟ والسؤال الثاني يتعلق ـ تحديدا ـ بخطاب هذا المسرح، هل له علاقة بالعالم؟ وهل له رؤيته الخاصة للعالم أثناء تشغيل تراثه ومتخيله لمقاربة هذا العالم؟.

بناءًا على ما سبق ستحاول هذه الدراسة استقصاء وكشف جوانب التراث العربي كمضمون وصورة بصرية و كأحد مقومات الهوية العربية في التراث المسرحي العربي من خلال تجربة المخرج العربي المغربي الطيب الصديقي كونه أحد الرواد العرب في هذا المجال.





تكمن خطورة المسرح في كونه (شكل) من أشكال التعبير، وأداة للتوصيل، لغة للتفاهم، ولو هيمن شكل المسرح الواحد، ونقل حرفياً دون دراسة وتمثل واستيعاب، فإنه يصبح سلطة ليس من السهل الفكاك منها وهذا ما حصل عندما نقل الرواد الأوائل (شكل المسرح الأوروبي) إلى البلاد العربية مصر، سوريا، وأشاعوه في البلاد الأخرى عبر فرقهم المسرحية الزائرة كفرقة (جورج أبيض) و(فاطمة رشدي) و(يوسف وهبي) وسواهم.

إنهم بالتأكيد كانوا لا يقدرون خطورة نقل الشكل وأثره في قتل الأنشطة والظواهر الجانبية لنشأة مسرح عربي خالص مستمد من مورثه الشعبي والتاريخي.

"لقد كان من تأثيره أن راح نقاد الجيل السابق ينكرون على الشعب العربي كل تراث مسرحي سابق بأي شكل كان، ويأخذون عن الأوروبي مفهومه عن المسرح كقاعدة مسلم بها ومطلقة وينطلقون منها في أعمالهم. فأخفقوا فمعظم كتّابنا اتبعوا خطوات المسرح الأوروبي القديم والحديث فلم يستطيعوا على الرغم من جهودهم الصادقة، أن يصلوا إلى ما يمكننا أن نسميه مسرحاً عربياً" (قطايه،١٩٧٢، ١٧).

وإذا كانت هذه النظرة المستسلمة سادت القرن الماضي، فإنها كانت منسجمة مع كافة مناحي الحياة العربية السياسية والاجتماعية والاقتصادية آنذاك.

أما في النصف الثاني من القرن العشرين وما بعده، وبعد الصحوة القومية التي سادت الحياة العربية في الثقافة والفن والفكر، راح رجال المسرح يبحثون عن مخرج لكسر هيمنة الشمل المسرحي الأوروبي، وصولاً إلى شكل مسرحي عربي نابع من موروثات هذه الأمة، تأكيداً للهوية القومية الإنسانية التي تميز العرب عن سواهم في أهم وسيلة من وسائل التوصيل والخطابة.

فجاءت دعوة الكاتب (يوسف إدريس) إلى المسرح السامر الريفي، وتلاه (توفيق الحكيم)، الذي دعى إلى (استخدام طريقة المسرح الشعبي القائمة على التقليد، وليس التمثيل، والذي يقدم الفرجة المسرحية فيها رواية، ومقلد) (الراعي، ١٩٨٠، ٩١).

ولعل الطيب الصديقي، واحد من المسرحيين العرب، الذين استلموا تلك الدعوة بصدق وإيمان وأدخلوها مباشرة مختبر التطبيق العلمي، وحقق بذلك نتائج كبيرة أثارت الإعجاب، مما دفع البعض إلى محاكاة منطلقاته النظرية والعملية وأصبح ظاهرة مسرحية عربية لها خصوصيتها التي يمكن دراستها وتأكيد محاولتها وتفردها في قراءة التراث العربي في بحثنا هذا.

تكمن أهمية البحث في إلقاء الضوء على تجربة (الطيب الصديقي) باعتباره، رائد من رواد تأصيل المسرح في الثقافة العربية على صعيد الشكل والمضمون بعد أن درس المسرح في أوروبا ليقدم تجربة عربية جديدة تستلهم تراث المغرب العربي على وجه الخصوص والتراث العربي والإسلامي على وجه العموم، بقصد إيجاد الخصوصية الجمالية. وتّعرف أيضاً بإمكانات مصادرنا التراثية، واحتفالاتنا الشعبية الدينية وقدرتها على إعطاء مادة صالحة للدراما وشكل عربي أصيل للاحتفال المسرحي.

يهدف البحث إلى:

١. التعرف على نماذج من تجربة الصديقي المسرحية والتقنيات التي استخدمها الصديقي في أهم عروضه المسرحية.

٢. التعرف على مصادره المسرحية.

يتحدد البحث بأهم الأعمال المسرحية التي قدمها المخرج المسرحي (الطيب الصديقي) والذي شكلت انعطافة أساسية في فكره الإخراجي وهي:

أ. مقامات بديع الزمان الهمذاني.



ب. ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب.

ج. أبو حيان التوحيدي.

## الإطار النظري:

يبدو أن سؤال الهوية والمسرح الذي تداوله المسرحيون والنقاد العرب – و الصديقي واحد منهم – عبر رحلة التجربة المسرحية العربية منذ عام ١٨٤٧ ولغاية محاولات الصديقي المسرحية الأولى في المغرب وما تلاها من تجارب عربية أخرى هي محاولات جادة لإيجاد هوية عربية للمسرح فاختار الصديقي الغرب الأرض التي نبت ونمى المسرح فيها وكان المخرج الفرنسي جان فيلار و كانت أهم ما أخذه الصديقي من دراسته في فرنسا ما قاله (فيلار) له: (عند عودتك إلى بلادك يجب أن تنسى كل ما رأيته ولا تعيد سوى التقنية) (قطايه،١٩٧٢،٨٥).

إنها دعوة إلى البحث عن الذات والهوية التي من شأنها أن تجد التفرد الحضاري بين الأمم. أما ما يراه الفنان فهو خزين معرفي وتطبيقي، تساهم في تطور أدواته وصقلها، أما الالتصاق بمجتمعه وتراثه فهو الأساس لتحقيق التواصل مع أبناء شعبه.

عندما درس (الصديقي) المسرح في فرنسا، كان الأسلوب والشكل السائد هو (قالب القرن التاسع عشر) الذي تطور من أساليب ومعالجات عديدة. كان المسرح الأوروبي عموماً وليد نظريات (أرسطوا)، و(هوارس)، و(بوالو) وغيرهم من المنظرين المحدثين، وكل دولة أوروبية أخذت من تلك النظريات المفهوم والشكل الذي يناسبها، لذلك أصبح المسرح الإنجليزي والفرنسي، والألماني، ولكل مسرح من هذه المسارح خصوصيته الجمالية والمضمونية التي تنسجم مع روح الشعب ومستواه الحضاري.

إذن ليس هناك أسلوب وشكل مسرحي واحد لكل العالم، إذا أخذنا بعين الاعتبار المسرح الشرقي (النوة، الكابوكي، الكاثاكالي).

لكن هذا الخطأ غير المقصود جعلنا نعاني من إشكالات عديدة، على الصعيد إثبات هويتنا العربية، والتواصل مع جمهورنا، وكلما استجد وضع سياسي معين، فإن الأسئلة تثار بخصوص الهوية الثقافية والفنية شكلاً ومضموناً و(بقى مطلب أو مطمع يراود الكثيرين: ذلك هو الشكل أو القالب. وكان التساؤل هو: هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي، وإن نستحدث لنا قالباً وشكلاً مسرحياً مستخرجاً من داخل أرضنا وباطن تراثنا) – (الحكيم،١٩٦٧، ١١).

إن الخروج من القالب العالمي ليس بالمسألة السهلة، لأن هذا (القالب) أخذ مكانة وتأثير قوي في ذائقة الجمهور، خلال قرن من الزمان، وأصبح الوسيلة الوحيدة للاتصال المباشر والتوعية الأخلاقية والسياسية، كما أن مباني المسارح وتصميمها كلها تدور في فلك المسرح الإيطالي الذي يحدد سلفاً طبيعة ونوعية اللقاء المسرحي.

كما أصبح رواد المسرح الغربي ثم نقاده المدافعين عنه، وخاصة من الذين درسوا أو تشبعوا بنظرياته الجمالية، وربطوا مصائرهم المعرفية بهذا الشكل من المسرح العالمي.

إن إعادة الاعتبار لشكل مسرحي تتطلب وقفة كبيرة ومسندة من أطراف معينة عديدة، وليس من المسرحيين فقط، لتنهض بهذه المهمة العظيمة.

خاصة إذا عرفنا أن المسرح الأوروبي بشكله الحاضر هو ليس مسرح القرن التاسع عشر، بل تولدت منه اتجاهات وحركات ونظريات أخرى، وما علينا نحن العرب ألا أن ننهض بقوة باتجاه مسرحنا العربي شكلاً ومضموناً، كي نستطيع أن نجذب إليه أوسع الجماهير الشعبية. لأنه نابع من شعورهم الجمعي وحسهم الشعبي وموروثهم الروحي الخالد.



## الموروث والمشابهات الدرامية:

ينطلق المخرج المسرحي المهتم بتأصيل المسرح العربي من فرضية أساسية مفادها بأن ليس هناك شكل أو قالب واحد للمسرح لا في النص ولا في العرض.

فعلى مر التاريخ عاش المسرح تحولات جمالية كبيرة، ابتداءًا بالمعبد اليوناني والمعبد الروماني، وداخل أورقة الكنيسة، ثم في الشارع، إلى أن دخل العلبة الإيطالية في عصر النهضة مشابهاً للّوحة التشكيلية، ثم تم العرض في مراب (أندرية أنطوان) أو في المعمل. هذا على الصعيد مكان العرض.

أما الأساليب والمذاهب المسرحية فهي الأخرى قد تنوعت فهناك الكلاسيكية، والرومانتيكية والواقعية، والرمزية والتعبيرية، فهي الأخرى ميزت بنية المسرحية لكل أسلوب، بما انعكس على الحبكة والشخصية والمكان وطبيعة الحوار والعقدة.

واستمر هذا التغير والتطور في النص المسرحي ولا يزال يتطور كي يساير التطورات الحاصلة في البنى الاجتماعية، إذ لا يمكن أن يتوقف المسرح بقالب جامد بينما تتطور حقول المعرفة والثقافة الأخرى، لأن ذلك يساهم في موت المسرح باعتباره أداة للتواصل.

كما أن الفكر المسرحي، أو فلسفة المسرح تطورت أيضاً فبينما كان صراع الإنسان في المسرح اليوناني مع القدر، وفي الكلاسيكية الحديثة تحول الصراع بين العاطفة والواجب، وبعدها أصبحت الصراعات الدرامية مستمدة من الصراع الاجتماعي وصارت طبقية، أو ذاتية، أو سياسية، أو أيدولوجية، ولكل صراع منها منظومته الجمالية التي تحتويه على صعيد الأدب أو معالجة العرض المسرحي.

يستخلص المنظر والمخرج المسرحي العربي من ذلك، إن ليس هناك شكل محدد واحد للمسرح عبر التاريخ وفي كل البلدان. إضافة إلى أن الفكر المسرحي أيضاً تجدد. فقد كان فكراً دينياً وثنياً في المسرح اليوناني والروماني، ثم تحول لتبني الفكر الديني المسيحي، ثم دخلت الاتجاهات الفكرية في المسرح كل حسب إيمان المؤلف، وبينما كان التوجيه عاماً يشتمل كافة الكتّاب في مرحلة ما.

نلاحظ أن الكتّاب المحدثين أصبح بينهم العبثي والماركسي، والسياسي، ومن كان يؤمن باللامعقول أو مسرح الغضب.

وإذا كان المسرح اليوناني قد بدأ بالطقوس والشعائر الدينية وعبادة الآله (ديونوسيس)، كان للعرب أيضاً شعائرهم وطقوسهم وألعابهم التي يمكن أن تكون بدايات سمات عربية خاصة. وفعلاً بدأ هذا الاتجاه منذ (باب خيال الظل)، (لابن دانيال، حيث يقول (وهو يصف ما قدمه في بابه: "من طيف الخيال" فن ظلي ممتاز: "أبد من بابات المجون.. ما إذا رسمت شخوصة وبوبت مقصوصة وخلوت بالجمع وجلوت الستارة بالشمع، رأيته بديع المثال، يفوق بالحقيقة ذاك الخيال") (الراعي،١٩٨٠ ٢٤) ويعلق الدكتور علي الراعي على ما جاء في بابه (ابن دانيال) بأنها (تحوى أسساً فنية واضحة، تشهد بأن فن ابن دانيال- خيال الظل ؟ قد استطاع أن يرسي في مصر المملوكية أي قبل حوالي ستة قرون من نشأة المسرح العربي المعاصر

فكرة المسرح في بلادنا مع ما يخدم هذه الفكرة من عناصر فنية وبشرية مختلفة، (الراعي، ٢٤). هذا يعني أن مسرح القرن التاسع عشر ليس مثل ما سبقه من أشكال، ولا يطابق ما بعده، لا من حيث النص في بنائه الأدبي الدرامي، ولا في شكل العرض، لذلك فإن المظاهر الدرامية العربية هي بدايات المسرح. أو تحتوي على عناصر مسرحية واضحة كما يمكن أن تتطور بشكل من الأشكال،



لكن قدوم الشكل الغربي بهذه القوة والبهرجة، أزاح الشكل العربي عن التواصل مع الناس، استسلاماً للعقلية (المستغربة) الوافدة التي حملت رسالة المسرح الأوروبي.

**الدعوة العربية لإيجاد مسرح أصيل:**

بعد الحرب العالمية الثانية شهدت البلاد العربية توتراً داخلياً وخارجياً على كافة الأصعدة (الثقافية، السياسية، والاقتصادية) وكان من نتاج هذا التوتر البحث عن اختيارات ومسارات في ميادين الحياة المختلفة، لإيجاد السبيل الأفضل للأمة للتعبير عن نفسها وهويتها وملامحها الخاصة المستقلة.

ولعل العودة إلى التراث العربي والانفتاح على مصادر التاريخ واحد من أهم طرق التعبير والخلاص من الحقب السالفة. وإذا كانت بعض التيارات أخذت طابعاً سلفياً، فإن هناك تيارات تبنت الفكر القومي الثوري الذي يخدم الأمة ويرسخ مضامينها الإنسانية.

واتخذ هذا التيار بادئ الأمر الاغتراف من المضامين الأخلاقية وقيم البطولة هاجساً له. وظهرت كتابات تؤكد العودة لتاريخ الأمة المشرق جاعلين منه معيناً وأنموذجاً ينبغي أن يحتذى لأنه أوصل العرب إلى قمة التطور الحضاري. وأصبحت أمة متفتحة ومتحاورة من الآخر. في أفكارها وأبطالها ومصادر المعرفة فيها.

أصبح التحاور في البداية، على حساب العرب، لأن المناهج والأشكال الأوروبية كانت قد رسخت في عقول وأذهان الناس، لأنها امتداد طبيعي لتلك الفترة وتراكماتها الحضارية العميقة، وصار نمط الحياة والأدب والفكر الأوروبي هو القياس لتقدم الشعب والمواطن، وراح الأدباء والفنانون والسياسيون يغترفون من أشكال المجتمع الأوروبي دون معرفة وتمحيص وتدقيق صلاحية هذا الفكر والنمط مع مجتمعنا العربي وإمكانية استيعابه واستقباله له.

فحدثت غربة نتيجة هذا النقل، وضعف الشد النفسي والفكري، لهذه الوافدات الجديدة، صحيح أنهم انبهروا بها أول الأمر، انبهارهم بشيء جديد لكن عندما يتعلق الأمر بالأمور الفكرية والروحية، فإن الفجوة تصبح واضحة جداً.

وهذا ما حدث بالنسبة للمسرح، فبعد أن نقل الرواد الأوائل (مارون النقاش، أوخليل القباني، يعقوب صنوع، جورج أبيض) الشكل المسرحي، استقبله الجمهور كشيء جديد وبضاعة لم يعتادوا عليها. وارتبطت بأذهانهم كنتاج للأوروبي (المتقدم) وخاصة الطبقات الفنية الارستقراطية. لكنها في نفس الوقت لم يتحول هذا الوافد الجديد إلى (بضاعة) شعبية تحاكي هموم الشارع، وتستوحي أشكاله المألوفة، والتي اعتاد أن يستقبل فيها القصة والحركة والرقصة والموعظة، أن الشكل الجديد كان غريباً ولم يحقق الاستجابة المرجوة والتفاعل الحقيقي الصادق.

ومما عمق الفجوة أكثر، هو اختيار المسرحيات التي قدمها (جورج أبيض) التي تحكي عن شخصيات وأفكار ومعتقدات، لا يؤمن بها ولا يعرفها الرجل المصري في ذلك الوقت، ومن يعرفها كانوا قلة قليلة، وهي تلك الفئة التي ارتبطت اقتصادياً وثقافياً بمصير الأجنبي.

ثم جاء الجيل الثالث من رواد المسرح المصري، الذي وعي الضرورة الجمالية والفكرية، كما وعاها رجل السياسة، الذي كان يهدف إلى الثورة على الأنماط القديمة. فدعى إلى إيجاد شكل مسرحي عربي، خالص مستمد من التراث الفني والأدبي الذي حقق التواصل بين المبدع وشعبه، وعدم الاتكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، فكانت محاولات (يوسف إدريس) و(تنظيرات على الراعي) في مصر. و(سعد الله ونوس) في سوريا. و(قاسم محمد) في العراق، و(روجيه عساف)

و(مسرح الحكواتي) في لبنان.

ولكن المحاولة الأهم جاءت من المغرب. لأنها تعمقت بالجانب التطبيقي إضافة للتنظير. ومن رواد هذه المحاولة جماعة المسرح الاحتفالي ومن أهمهم (عبد الكريم برشيد) وكذلك محاولة (الطيب الصديقي) في مسرحة التراث وأدبه.

ولعل صفاء التجربة المغربية. جاءت من عدة أسباب أهمها: عدم زيارة الفرق المصرية الناقلة للنموذج الأوروبي للمغرب، والسبب الثاني ثراء الموروث الشعبي المغربي وتنوعة والسبب الآخر هو وعي المسرحيين المغربيين بضرورة إيجاد شكل للمسرح العربي. وجاء هذا المطلب عن وعي. كامل. لأن (الطيب الصديقي) درس المسرح في فرنسا، وتجاوزه بناء على نصيحة أستاذه البليغة (جان فيلار).

والآن يعيش المسرح حالة من الضياع بين المناديين بالشكل العربي للمسرح، وبين المحافظين على الشكل الغربي، ويبدو أن صوت الأوليين بدا يخفت كما خفتت أصواتهم في السياسة والاقتصاد وفي نظرية التحرر والانعتاق الاجتماعي.

## الطيب الصديقي

ولد الطيب ألصديقي سنة ١٩٣٧ بالصويرة، من أب علام وفقيه ومفتي صاحب كتاب : " إيقاظ السريرة في تاريخ الصويرة " . رحل إلى الدار البيضاء والتحق بإحدى مدارسها الثانوية الإسلامية، وبقي فيها إلى أن بلغ السادسة عشر من عمره حيث أغراه المسؤولون في الثانوية- الفرنسيون آنذاك- بمنحة للذهاب إلى فرنسا ليقضي سنوات ثلاث للتدريب في التكوين المهني ليتخرج فيه بمهمة العمل في اللاسلكي بالبريد. لكن بعد استشارة والده في هذا الشأن نصحه أن يتوقف عن الدراسة على الأقل سنة ليرتاح ويثقف نفسه.

وتأتي الصدف المواتية التي لم يكن الطيب الصديقي يحلم بها قط في حياته، فيطلع في الجرائد المغربية بأن هناك ( تدريباً على الفنون المسرحية) ومن ضمنها فن الهندسة المسرحية. فاختارها هي بالذات وإن لم يكن يعرف ذلك الفن الهندسي بوضوح ولا المسرح. وكان أول تدريب نظمته الشبيبة والرياضة سنة ١٩٥٤ ليلتقي فيه بعناصر مهمة في المسرح. من بينهم : أحمد الطيب العلج، محمد عفيفي، وخديجة جمال وغيرهم. ولم يكن من بينهم من يحسن اللغتين: العربية والفرنسية إلا الصديقي. فاختاره الأستاذ الفرنسي: اندرى فوازان وشارك نوك كمساعد لترجمة بعض الدروس النظرية في المسرح، وفي نفس السنة كان أول تدريب لفن الدراما في المعمورة نظمته " الشبيبة والرياضة" بعد ما تكونت أول فرقة محترفة تسمى " المسرح المركزي المغربي للأبحاث المسرحية التابعة للشبيبة والرياضة" فقام بدور (جحا) مكان الممثل : العربي الدغمي، وكان هذا العرض الأول كبيرا بالنسبة إليه مما شجعه على العمل في مسرح تجريبي صغير يسمى " مسرح البراكة" الذي كان فيما بعد النواة الأولى لإظهار فرقة محترفة هي ( فرقة المسرح المغربي) تتكون من الممثلين الذين شاركوا في التدريب التي نظمت في مهرجان ( مسرح الأمم بباريس) باسم الفرقة الوطنية، بمسرحيتين هما : ( عمايل جحا) المقتبسة عن (حيل سكابان) لموليير، ومسرحية (الشطارة) التي كانت عملا جماعيا لعبد الصمد الكنفاوي والظاهرعزيزي.

كانت هذه المشاركة في المهرجان حدثا جديدا أظهرت المواهب المغربية فنالت إعجاب الصحافة الفرنسية التي كانت تجهل عنهم كل شيء، مما جعلها تشيد بإعجابها وتكتب عنهم في صحفها مقالات مطولة وعن المسرحيتين وخاصة حين نالت الرتبة الثانية بعد الفرقة المسرحية الصينية. وكمثال على ذلك يقول مراسل مجلة " الآداب



الفرنسية": " إن المهرجان كان قد مكن المتفرجين من اكتشاف يدعو للابتهاج. ذلك أنه بفضل المقدرة الفردية والجماعية التي برهن عنها ممثلون، كنا لحد الآن نجهل عنهم كل شيء، أمكننا أن نجد في (الشطاب) تصويرا مغربيا صرفا في عشرين لوحة تسلسل بإيضاح ولأوان متفاوتة بصورة تبعث على الإعجاب... إن هذا أكثر من تصوير، إنه نوع من الإحياء وتنسجم فيه الحقيقة مع الخيال انسجاما. إحياء بؤس البشر وكذلك إحياء آمالهم التي تتجلى في براعة طبيعية في الأغاني، والرقصات، والحيل النهائية التي يبتكرها الحذق الشعبي المنتقم وفكاهته التي لا ينضب لها معين" (السلاوي،٦٧)

كما وصف النقد الفرنسي والإنجليزي الطيب الصديقي بأحسن ممثل أجنبي خاصة حين شوهد في مسرحية باريسية. لذا استدعي إلى التدريب في فرنسا بدعوى من هوبير جينيو. بمدينة " رين". ولم يكن ذهابه لدراسة المسرح بالمفهوم التشخيصي، ولكن لدراسة تقنيات المسرح. بقي هناك موسما مسرحيا تقريبا عمل فيه محافظا مسرحيا. فامتاز بالطموح في هذا الميدان وظهر ذكاؤه فيه. ولهذا السبب رأى إبيرجينيو أن يقدمه لمدير المسرح الوطني الشعبي جان فيلار فمد للصديقي رسالة وكلم جان فيلار هاتفيا مقدما إياه كشاب مغربي يحسن اللغة الفرنسية، له طموح واستعداد ليعمل في محاولة تطوير نفسه في الميدان التقني. فقضى في التدريب سنتين تقريبا. أي من سنة ١٩٥٧ إلى ١٩٥٩م. وجان فيلار هذا كان مثقفا وإنسانا تقدميا على حد قول الصديقي، فعلق جمهورا شعبيا من الطلبة والعمال الذين كانوا يرفضون- في أول الأمر- الحضور إلى المسرح، ولم يكن هذا فحسب بالنسبة للشباب الفرنسي لكن حتى للشباب العالمي مما سيؤثر في الطيب الصديقي فيما بعد ويحاول أن يكون . "فرقة العمال المسرحي" سنة ١٩٥٤.

كان مركز " فرقة العمال" قرب ميناء الدار البيضاء اتخذ فيه الصديقي نفس أسلوب وطريقة أستاذه جان فيلار. فكان يعرض في كل ليلة مسرحية خاصة بطبقة عمال المرسى تارة وليلة بمكتب التبغ، وأخرى بعمال الحافلات ويلي كل عرض مناقشة لتبادل الآراء بين الجمهور العمالي والممثلين.

هكذا استطاع أن يعرض خلال أربعة أشهر تقريبا مسرحية " الوارث" عن قصة " الوارث العالمي" لزنييار".

والمفتش" عن " ريفزور" " لكوكول" . و " بين يوم وليلة" لتوفيق الحكيم. وكانت هذه المسرحيات كلها في إخراج جميل رائع يحترم فيها النص. وسيظل المسرح العمالي إلى سنة ١٩٥٩ حيث ينتهي بعد أن يعرض مسرحية ( الجنس اللطيف) التي اقتبسها عن ( برلمان النساء) لارستوفان. وبعدها يعود إلى فرنسا ليتمم تكوينه التقني.

بهذا العمل المسرحي العمالي حصل الصديقي على شهرة ومكانة لا بأس بها وسط مجمع العمال الذين أصبحوا واعين بالظلم الذي عقد وضعهم مما جعلهم يندفعون إلى الانخراط في نقابة " الاتحاد المغربي للشغل" التي كان رؤساؤها يشجعونهم على التعاون فيما بينهم حتى يواجهوا مشاكلهم الاجتماعية.

يقول المنيعي : " وبطبيعة الحال فقد كان لهؤلاء العمال الجدد المجتمعون في نطاق (الاتحاد المغربي للشغل) مطالب يرفعونها للخروج من الأوضاع المتعفنة ألتي فرضها عليهم الاستعمار، ولإدراك حياة أفضل، إلا أنهم لا يستطيعون المطالبة ألا في إطار مؤسستهم التي تتكفل بتبليغ شكاواهم للدولة أو أرباب المصانع. وبما أن هذه المؤسسة كانت تستجيب لحاجيات عمالنا، وتهتم لمصيرهم فقد قررت خلق " مسرح" خاص بهم، ولهذه الغاية توجهت إلى الطيب الصديقي الذي





تكفل بحرارة بإنشائه بعد أن عبأ أجود ممثلي العاصمة".

كان المسرح العمالي إثارة جديدة للجمهور العمالي المغربي الذين كانوا متعطشين إليه في ظروف الاستقلال أن يتبعوه خطوة خطوة، ذلك لأن الفن الدرامي ينتمي إلى أغلبيتهم، وغايته توفير الثقافة إليه ووعيهم لوضعهم الاجتماعي الذي تقهقروا فيه، فالطيب الصديقي عود العمال المناقشة المفتوحة بعد كل عرض. ودفعهم للبحث عن حقيقتهم كعمال يجب أن يحققوا جميع مطالبهم.

كان هذا الرائد قد فتح باب المسرح العمالي الملتزم. وكان تجاربه قد أدت واجبها بإيجابية مما حققت تحولات في صفوف العمال. وحبذا لو استمرت سنين حتى تعطي ثمارها وتبعث الآمال في نفوسهم لتنير لهم السبيل. لكن باءت بالفشل حين اختفت تجربته بالمسرح العمالي الذي كان يقوم على الترفيه ويكون في نفس الوقت:

١- وسيلة للتعبير عن أحوال المعيشة ومشاكل العامل ومطامحه.

٢- وسيلة معرفة " هذا العالم" لنفسه.

٣- وسيلة كذلك لإحياء الذكريات: كعيد الشغل وعيد الاستقلال، وعيد الجماعات وأيام العمال الخالدة.

يقول الطيب الصديقي : " إن المسرح يجب أن ينزع كل شيء إلى أن يكون مسرحا اجتماعيا وسليما في آنٍ واحد وأريد أن يكون المسرح على اتصال وثيق بجمهوره وبمفاهيم الحياة اليومية التي يخضع لها، كما يريد المسرح أن يشعر الناس بالأخطار التي تهددهم، وصنوف القلق التي تتربص بهم، ويريد أيضا أن يبعث الآمال في نفوسهم ليبين سبيلهم".

ساهم الصديقي مساهمة بناءة في المسرح الاجتماعي والوطني على السواء، وكانت هذه المساهمة هي بناية صرح جديد يتطور عبر الزمن حتى الآن، إذ نراه يبذل كل مجهوداته في إعطاء فرجة الحياة اليومية من أحسن إلى أحسن. والمتتبع لمسرحياته من المقتبسات إلى المنسقات ومن المسرح الاجتماعي والسياسي والتاريخي إلى إحياء التراث العربي القديم، والتراث المغربي في قالب جديد عصري، يشعر فيه المتفرج كأنه يعيشه في زمنه هذا خاصة حين يدخل عليه الإخراج والديكور بتقنية معاصرة جذابة تلعب وسطه المسرحية في انسجام بين هذه العناصر والممثلين.

فالصديقي بعد عودته من فرنسا بصفة نهائية عاد وفي نفسيته أمل وطموح وعزم على تحقيقها في بلاده. وقد حاول أن ينسى المسرح المغربي الذي تعلمه في فرنسا إلا التكنيك ليبدع مسرحا جديدا في مغرب متحمس. فحرص على تكريس جهوده ليعمق بحوثه الدرامية وتقديم نتاج منسجم مع المجتمع المغربي، لأنه كان يدرك أن خدمة العمل الفني يحمل الخيبة إلى رجاله، أكثر مما يحمل إليهم المجد الذي يتوقعونه على حد تعبيره. وقد كان يتحدى كل واحد بعمله المتواصل دون تريث ليصل إلى الابتكار.. فبعد أن لمح إلى جيل الخمسينيات ومنتصف ستينيات القرن العشرين انسلخ عن الاقتباسات الغربية التي (مغربها)، وتشبث بحبال الأشكال المعروفة في المسرح المغربي القديم: كالبساط والحلقة، وغيرهما. ويظهر هذا في مسرحياته: سيدي عبد الرحمن المجدوب. ومقامات بديع الزمان الهمذاني.

ففي موسم ١٩٦٠- ١٩٦٧ نجده يؤسس مجموعة مسرحية كان مركزها " المسرح البلدي بالدار البيضاء" بدا فيه بتقديم مسرحية (الحسناء) التي اقتبسها عن (أسطورة ليدي كويغا) لجان كسانو. ومسرحية (الوارث) اقتبسها مع أحمد الطيب العلج ثم مسرحية (مولات الفندق) عن كارلو جولودني ( محبوبة) عن ( مدرسة

النساء) لموليير.

وفي سنة ١٩٦٢ غادر المسرح البلدي واستقر بفرقته بشاره الفداء فقدم مسرحية ( في انتظار مبروك) اقتبسها عن ( في انتظار غودو) لصمويل بيكيت ثم نظم جولات عبر تونس والجزائر.

بعد عودته إلى المغرب عمل على تطوير هذه الأعمال ليغير رأيه من المسرح العبثي وليفتح أفاقاً جديدة للمسرح المغربي ويدخل ليبرز شخصيات مشهورة في التاريخ المغربي، إذا أخرج مسرحية (حميد وحماد) لعبد الله شقرون التي عرضها ٢٧ مرة كما كتب وأخرج مسرحية (وادي المخازن). يعود الصديقي إلى مسرح اللامعقول بعد (في انتظار مبروك) بمسرحية أخرجها هي : " مومو بوخوصة" عن مسرحية (اميدي أو كيف نتخلص منه) ليونسكو، حيث قدمها ٣٨ مرة بمسرح محمد الخامس بالرباط. عين مديرا في سنة ١٩٦٥ للمسرح البلدي بالدار البيضاء، حيث يكون فرقة محترفة ويتحول بصفة نهائية عن مسرح اللامعقول ليهتم بالمسرح المغربي والتاريخي والتراث المغربي والعربي. فاستهل نشاطه مع الفرقة الجديدة بمسرحية ( سلطان الطلبة) التي اشترك في تأليفها مع عبد الصمد الكنفاوي. وأنجز (في الطريق) أو (سيدي ياسين في الطريق) فيما بعد تأليفا وإخراجا. وعرضها بالمغرب ٢٧ عرضا و ١٨ بالجزائر. ثم عرض مسرحية (طالب ضيف الله) . التي اقتبسها أحمد الطيب العلج عن (طلب زواج) لتشيكوف.

أما في موسم ١٩٦٦- ٦٧- ٦٨ يبدع الصديقي رائعته الوطنية التي يبدأ بها إحياء التراث، ويؤكد بها إبداعه الفني وتقنياته الفنية كمخرج وممثل. إنها مسرحية (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) فيشخصها في لمحات جد تترابط في أحداث تبرز فيها البطل كعالم بتجارب الناس، ومتصوف وفقيه. وقد مثلت أكثر من ٨٠ مرة حتى الآن. في ١٩٦٩ قدم في المهرجان الإفريقي، نظم بالجزائر (مذكرات أحمد) أو (النقشة) لكوكول بعد تقديم مسرحية (الأكباش يتمرنون) للطيب العلج. في ١٩٦٠ يعرض أوبريت (الحراز) التي ألفها عبد السلام الشريبي في قالب جديد حيث قام الصديقي بإخراجها بعد أن قدمتها فرقة الوفاء المراكشية، ويختم هذا الموسم بـ (..... المجذوب) وبـ (مقامات بديع الزمان الهمذاني) التي نالت إعجاب الجمهور المغربي والعربي على السواء حين قدمها في المغرب وتونس والجزائر. وفي سوريا ومصر وإيران والكويت سنة ١٩٧٦. في ١٩٧٦ يقدم فيه فنا جديداً بعد مسرحية (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) و (المقامات) متحفا الجمهور بمسرحية جديدة من تأليف عز الدين المدني وإخراجه مسرحية " الغفران) عن رسالة الغفران للمعري بالرباط والدار البيضاء (٢٥/٢٤/٢٣ إبريل).

**اكتشافاته:**

كغيره من المسرحيين العرب حاور الآخر الأوروبي، من خلال دراسته ومعايشته للتجربة المسرحية والفرنسية، وكان جل إهتمامه إيجاد قواسم مشتركة بين المواضيع التي يطرحها المسرح الغربي بداية القرن العشرين، وبين قضايا الإنسان العربي المغربي.

أما بالنسبة للأمور التقنية، فإنها مختلفة في المغرب في مستواها في باريس حتماً، بحكم عوامل التطور الصناعي والاقتصادي والاجتماعي.

لكن واحدة من أسس المسرح المهمة ظلت تعمل في ذهن (الصديقي). ألا وهي علاقة المسرح بالواقع الاجتماعي، والتراث، والمواطنة، مثل تلك الإشكاليات أصبحت دافعاً له للبحث والتقصي عن أشكال وقوالب أكثر اقتراباً للمتلقي المغربي.

وكان شأنه (شأن سابقيه بدأ بالمسرح الاجتماعي الملتزم مع تمكن من الثقافة المسرحية





الغربية وهو أحد المسرحيين القلائل الذين ثقفوا الفن المسرحي دراسة وتقنيات مع توفر أفق فكري متفتح على تيارات التجديد في هذا المجال. ومن هنا قد انطلق الطيب الصديقي يحاور المسرح العالمي ويحاور الاقتباس من بعض نصوصه الكبرى. عن يونسكو، بيكيت، فيما يعرف (بمسرح العبث) فقد (مومو بوخرصة) (وفي انتظار مبروك) التي هي تحوير لمسرحية صموئيل بيكيت (في انتظار كودو) لكن الفكر المسرحي الخلاق للصديقي تمثل عنده في الحوار الذي أوصله بالتراث، وبالعناصر التاريخية، ذات الارتباط ببعض التقاليد المسرحية القديمة، وهكذا جاءت مسرحية (مقامات بديع الزمان الهمذني) كصيغة مسرحية معتمدة على الحلقة والفرجة والطقوس التاريخية والبهرجية) (المديني، ٨٨).

كان إيمانه والتزامه الغريزي بقضية شعبه أصبح العنصر الغالب في اختياراته الجمالية، مما دفعه للوقوف أمام التراث الغربي وقفة متفهمة ناقدة، غير منقادة كما كان قبله الرواد العرب الأوائل.

تخلص من هيمنة (القالب) الغربي، أو حاول ذلك. ورحلة البحث هذه دفعته باتجاه الواقع ليأخذ منه موضوعات وأفكار تختلف عما يتناوله المسرح الأوروبي، كي يحقق لقاءاً فكرياً مع المتلقي وخاصة طبقة العمال. ومرة أخرى اتجه للتاريخ ليأخذ منه خامة تصلح للدراما من خلال إيجاد مقاربات أدبية مع البنية الدرامية الأرسطية. ولكن بوعي ينم عن أصالة في التفكير. مستفيداً من ذلك من كافة التنظيرات العربية الداعية لتأصيل المسرح العربي في بلده. وفي (إطار البحث عن مسرح مغربي أصيل، يستمد مضمونه من التراث، ابتعد الطيب الصديقي عن مسرح العبث وعن الريبورتوار الدولي ليجرب نوعاً آخر من المسرح. ففي ربيعة ١٩٦٥ دشن نشاط فرقته (المسرح البلدي بالدار البيضاء) بمسرحية (سلطان الطلبة)، ثم (سيدي ياسين على الطريق) (فالمغرب واحد) و(الحراز) إلى أن وصل لهذا الاتجاه إلى المقامات والأكباش) (السلاوي، ١٦١).

ويلاحظ على (الصديقي) بموروث بلده المغرب، من خلال تناوله لشخصيات ووقائع محلية، وكان الذي قام به ردة فعل عما كان يختاره من نصوص بعيدة عن واقعه المحلي ولا تنفع عما يعتمل به ردة فعل عما كان يختاره من نصوص بعيدة عن واقعة المحلي ولا تنفع عما يعتمل في لا وعيه من خطوط انتماء إلى أرضه.

إن مرحلتي التقليد والتأثير لكل فنان مبدع، ولكن المكوث في منطقتهما يعني المراوحة. ويستمر البحث عن الإنجاز المتفرد ذى الملامح الخاصة التي تسهم في إضافة شيء جديد للمعرفة البشرية.

وكان تفرد (الصديقي) وخصوصية ما أنجزه في المسرح المغربي والعربي على حد سواء، حيث تأثر باتجاهه الكثير من المسرحيين وخاصة بعد مهرجان دمشق المسرحي عام ١٩٧٤.

حيث شاهد المسرحيون العرب عمل (مقامات بديع الزمان الهمذاني) (ويعد الصديقي الأب الشرعي للاحتفالية في المسرح المغربي. هذه الاحتفالية التي سيعاد تقنيتها وتكريسها كتيار مسرحي عند عبد الكريم برشيد، في مرحلة لاحقة) (العوفي، ٩٩).

حيث مهد الأول الأرضية العملية لما نظر له الثاني في بياناته المسرحية، وكتاباته. التي استلهمت أهم ركيزة أكد عليها (الصديقي). وهي الاحتفالات الشعبية وخزين الشعور الجمعي في المغرب العربي. (والصديقي هو المثال الحي لما نسميه في الشرق "مؤلف العرض المسرحي" فإنه كتابة وتمثيل وإخراج أعماله الهامة التي عرفت بها مثل "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب"



و"مقامات بديع الزمان الهمذاني" اللذين يمثلان محاولتين من الصديقي لاستمرار التراث العربي وإعادة صياغته بحيث يصبح مادة لمسرح عربي كثير القرب من قلوب الجماهير) (البحرة، ٥٦٨).

كان الهاجس الإبداعي خلف هاتين التجربتين هو إيجاد شكل يتلاءم عما يكمن داخل ذهن المتلقي لتحقيق التفاعل الصميمي.

وتبدو أن هذه المسألة غير أساسية، ولكنها راسخة في ذهن المتلقي العربي بشكل عام. وتدخل في هذه الإشكالية الطراز العمراني وشكل البناء ومادته.

واتساع الفضاء العربي وانبساط الصحراء، كل هذه العوامل وغيرها تجعل المتلقي ينفر من شكل العلبة الإيطالية، التي هي من اختراع عصر النهضة.

كما أن المسرح بإطاره الإيطالي، الأوروبي، ارتبط دخوله للأرض العربية إبان فترة الاستعمار، وقام المستعمرون باستضافه فرق من بلدانهم لتقديم عروض فنية ومسرحية على نفس المسارح. وبذلك ارتبط شكل المسرح هذا ومفهومه بالأجنبي. لذا أصبح مرفوضاً وعياً ولا وعياً، وعمق الأجانب هذا الشيء بأن قاموا ببناء هذه المسارح في أغلب المدارس التي شيدت خلال فترة حكمهم.

ويلخص (الصديقي) رحلته الفنية واكتشافاته إلى أن:

١. المسرح في البلاد العربية يجب أن يكون من النوع التام (الشامل). أي يحتوي على كل العناصر المسرحية من رقص وغناء ودراما.. إلخ.
٢. كذلك يجب دراسة كل ما هو شعبي بالتفصيل، والأخذ عنه بشكل مستمر، لذلك فإنه يقوم برحلات فنية وجولات في كل المدن والقرى، ويسجل الأغاني والأقاصيص والأساطير والأشعار والموسيقى، والنكت الشعبية والتعابير اللطيفة، كذلك فهو يدرس كل الأشكال الشعبية المسرحية الموجودة في بلادنا- المغرب- ليقدمها على مسرحه، هو مطلع على تاريخ شعبه ويستوحي فنه دوماً صوراً فنية جديدة (البحرة، ٣٨٢).

هذه أهم الاكتشافات الجمالية التي يمكن أن يؤسس عليها المسرحيون العرب قاعدة لانطلاقهم نحو أفق المسرح العربي الأصيل.

**فلسفة التاريخ عند الصديقي:**

نظر (الصديقي) للتاريخ نظرة ثورية تتماشى مع الحس السياسي والاجتماعي الذي كان يحمله العرب في ذلك الوقت لا سيما المثقفون منهم وذوي الميول التقدمية، الذين يعتبرون التاريخ مدرسة للانطلاق وليس للبكاء على الأطلال.

وتأسيساً على ذلك تبنى (الصديقي) تراث الأدب العربي على قدر ما يحمله هذا التراث من قوة دافعة وفعل ثوري نحو المستقبل، وفي نشرة دورية للمسرح البلدي للمغرب.. يقول:

"سألوني لماذا التاريخ؟ .. وهل عصرنا بحاجة إلى أن يبعث موتاه؟ كان جوابي، نعم فبدلاً من أن ننظر إلى هذا القرن، اتجهت أنظارنا إلى الوراء، ولم تفعل ذلك؟ إلا أننا نملك عن الماضي تطوراً سياسياً أكثر مما نملك عن الحاضر، وإذا كان يعتبر عملي، بسيكو دراما تاريخية، فإني لم أحرص على إبراز المصير المأساوي للأبطال فحسب، بل أردت عرض وثيقة سياسية لهذا العصر. ثم أن محاولة التخلي عن هذا الإسقاط في الماضي يعد إهمالاً لتجارب شعب بأكمله وصراعاته وآلامه، ونكراناً لأعمال أجيال سابقة، تحملت أنبل التضحيات ولو بإراقة دمائها، إننا لا نقبل الدراما التاريخية كحقيقة متجسدة تربط الماضي بالحاضر) (السلاوي، ١٦٢).

لقد أظهر عمق العلاقة الجدلية بين الماضي

والحاضر، باعتبار أن الحاضر ليس مفصولاً عن الماضي، بل هو حلقة متقدمة منه، وإذا كان ماضينا يحمل عمقاً من العودة إليه باعتباره درساً، مقارباً مع الحاضر. نتلمس من خلاله خطواتنا التي نتوصل إليها من خلال النقد والمواضيع والنماذج العميقة المؤثرة.

نستلهم الماضي لنأخذ منه الحكمة والعظة والموقف السياسي، الذي يمدنا بالثورية اللازمة لتجاوز محن عصرنا وإشكالاتنا، فهذا بعث لروح الأمة، التي تتلاقى حتماً مع رسالة المسرح الأزلية في الدفاع عن الإنسان أينما وجد.

## مؤشرات الإطار النظري

١. تزامنت المطالبة لإيجاد شكل للمسرح العربي، مع حركة النهوض السياسي، ومحاولة التخلص من الاستعمار.
٢. ارتباط الشكل المسرحي الأوروبي، بوجود المستعمر.
٣. ليس للمسرح مضمون أو شكل واحد وأن التطورات التي حصلت عليه هي بنت الظروف والحاجات الاجتماعية وما كان عند الأوروبيين، يوجد مثله عند العرب. من طقوس واحتفالات ورقص.
٤. الاطلاع على التجارب المسرحية المتقدمة في العالم ضرورة، من أجل تنشأة وتقوية مسرحنا العربي. وخاصة الاستفادة من التقنيات المتقدمة. والتي تساير العقلية المتطورة للإنسان العربي الذي يشهد قفزة علمية وتكنولوجية كبيرة تحيطه من كافة أرجاء العالم.
٥. شكلت وعيه السياسي تجربته مع المسرح العمالي، الذي اقترب فيها من الطبقة العاملة ومشاكلها وتناقضاتها وأيديولوجيتها. والتي فهم من خلالها أن المسرح ليس للنخبة بل للجماهير الواسعة. وعلى هذا الأساس تحرر من القيود المعمارية والجمالية لمسرح النخبة.
٦. من رواد المسرح الاحتفالي في المغرب. الذي أكمل مشواره بعد ذلك الأديب عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب.
٧. حاول المزاوجة بين الفكر المسرحي الأوروبي وحاجات الإنسان العربي المغربي. لذلك أعد الكثير من النصوص العالمية ليجعلها قريبة من أفكار ونوازع الإنسان المغربي.
٨. كان (الصديقي) مولعاً بالتراث الشعبي للمغرب. بحيث أصبح الموروث مصدراً هاماً ومادة أساسية لأعماله المسرحية.
٩. ضرورة القيام بمسوحات ميدانية لكل الموروث الشعبي العربي للاستفادة منه كمادة للمنجز المسرحي.

## الإجراءات

### القراءة في التقنيات المسرحية

**١. النص المسرحي:**

يشكل النص المسرحي، المنظومة الأدبية، التي تؤسس عليها جماليات العرض وعناصره التشكيلية. ولا يعني النص المسرحية المكتوبة بالمواصفات التقليدية المعروفة في البناء الدرامي، بل هو كل خامة مكتوبة أو متخيلة متفق عليها – المتخيل يخض الصامت- ويمكن إعطاءها صورة حية من خلال عناصر التجسيد (التمثيل، المنظر، الإضاءة، .. إلخ).

(ولقد بدأ الطيب الصديقي حياته المسرحية بالاقتباس والترجمة، ولكنه بدأ مبكراً بالبحث عن شكل مغربي للمسرح) (أردش، ٣٨٢).

وهناك أسباب ذاتية وموضوعية تجعل الاقتباس حالة ملازمة لأية حركة ناشئة ومتعكزة، فبالنسبة للأسباب الأولى ربما رغبة في ولوج العالمية أو

عدم توفر إمكانات ظهور كاتب مسرحي محلي يرضي طموح المخرج. أو لتطابق الرؤية الإخراجية مع رؤية النص المسرحي.

أما الموضوعية في جعل الاقتباس ضرورة هو عدم نضج الحركة المسرحية في إنتاج كاتب مسرحي يضاهي الكتابات العالمية التي انتهل منها مخرجنا (الصديقي).

وإذا كان الاقتباس مرحلة بداية ضرورية، فإن المكوث في منطقته يعني المراوحة المعرفية والجمالية، وعندما يبحث المخرج عن مغادرة هذه المنطقة الهشة لابد من البحث في مضامين أطر أكثر اقتراباً من المتلقي للمنجز المسرحي.

وهذا ما فعله الصديقي بأن استمر في البحث عن الهوية التي تجعله أكثر أصالة وحيوية وأهمية (تتجلى أساساً، في تحديث الخطاب المسرحي في المغرب وتأسيس (كتابة درامية جديدة) تجمع بين الأصالة والمعاصرة، بين الهواجس المحلية والهواجس العالمية، إنه نقطة تحول هامة في مسار المسرح المغربي وهمزة وصل بين البداية التأسيسية الخجولة والبداية التأسيسية الواثقة) (العوفي،٩٦).

لعب الجذر المحلي دوراً مهماً في تشكيل ذاكرة (الصديقي) الجمعية، على الرغم من معايشته وإطلاعه على التجربة الأوروبية، ربما كان ذلك ناتج من أصالة شخصيته وحبه لوطنه. أو أن الأوضاع السياسية والاجتماعية العامة التي كانت تعيشها بلاده تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، سببت لديه رفضاً للآخر واقتراباً لوطنه ثقافياً وفنياً، وهذه فى حد ذاتها نقطة تحول كبيرة في الذهنية الإخراجية للمسرح العربي، ففي الوقت الذي كان فيه الكثير من المخرجين العرب يسعون لتقليد الأنموذج الغربي بحذافيره ويفخرون بأنهم استطاعوا نقل ذلك الأنموذج بدقة متناهية، نرى (الصديقي) وبعض المسرحيين العرب يحاولون بوعي التخلص من ذلك المعطف الحديدي، هذه الهواجس جعلته يندفع باتجاه محاولات كثيرة للوصول إلى وطنية المسرح المغربي في خطابه الأدبي والجمالي فاشترك في (ظاهرة التأليف الجماعي، وفي ربتوار فرقة الصديقي ألف مسرحية بهذه الطريقة اسمها: الدجاجة) (الراعي، ٥٧١).

وكانت هذه التجربة هي الأخرى مستمدة من تجارب المسرحيين الشباب في أوروبا وأمريكا مثل جماعة المسرح الحي، ومسرح الصحف الحية، ومسرح خارج، خارج برودواي، وبعدها تجارب (بيتر بروك).

وكان دافع تلك التجارب هي ردة فعل الشباب الغاضب على الحروب التي تشنها الإمبريالية العالمية على شعوب العالم، ولعل أهم تلك المواجهات هي حرب فيتنام.

إن الاحتجاجات السياسية كانت الدافع الأقوى، لكسر قيود البناء الدرامي التقليدي المتسم بالعقلانية والهدوء، خاصة في مرحلة الستينيات التي اعتبرت كل خامة مكتوبة مادة صالحة لدراما العرض المسرحي وموضوعاً حيوياً يجذب الناس للمتابعة والاختيار واتخاذ موقف محدد إزاء ما يدور حوله من وقائع سياسية وأحداث إنسانية، وقد (قال لنا المخرج المغربي الطيب الصديقي ذات يوم: استطيع أن أجعل من الكلام الروزنامة (التقويم) مسرحية. وأضاف يومها. يمكن أن أضع من حروف الكلمات المتقاطعة مسرحية) (شاؤول، ١٨٦).

ولكن يبقى السؤال الأهم: وهو ما هي المادة التي تهم المتلقي وما هو الشكل الذي يحرك الذاكرة الجمعية لهم؟ بحيث يكون التواصل مسلياً وذو منفعة.

هذا هو السؤال مفتاح البحث الذي مسكه (الصديقي) وقدم أعمالاً في مختلف الاتجاهات

الفنية التي يمكن تصنيفها على النحو التالي:

١. أعمال ذات أصول غربية (اقتباس) مثل:
- مولت الفندق- عن (لوكانديبره) لكارلوا جولدني.
- (محجوبة) عن (مدرسة النساء) لموليبر.
- في انتظار مبروك- عن (في انتظارك جودو) لبيكيت.
- مومو بوخرصة- عن (أميديه وكيف تتخلص منه) ليونسكو.
- النقشة- عن (مذكرات أحمق) الغوغول.

والملاحظ أن الصديقي أول من طعم المسرح المغربي بمسرح اللامعقول.

٢. أعمال ذات أصول تراثية شعبية، مثل: ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب.

٣. أعمال ذات أصول تراثية عربية مثل: مقامات بديع الزمان الهمذاني والغفران للمعري.

٤. أعمال ذات اصول تاريخية مثل: المغرب واحد، مولاي أديس- النور والديجور- معركة الملوك الثلاث .

٥. أعمال ذات أصول اجتماعية، حميد وحماد، الرأس والشعكوكة، سيدي ياسين في الطريق (العوفي، ٩٩).

يلاحظ مما تقدم أن الاختيارات تنم عن حالة من قلق البحث الدائم عن الذات الفنية الأصيلة، وتنوع العطاء هذا ينم عن ثراء في الاجتهاد والأسلوب.

ولا يقف (الصديقي) وحده في هذه المنطقة الانتقائية في الاختيار، بل هي مرحلة شكلت أذهان الكثير من المخرجيين العرب والكتّاب على حد سواء. في مصر، وسوريا، ولبنان، والعراق أيضاً.

**٢. رؤيته للمكان:**

يعتبر المكان من إشكاليات المسرح الحديث، فمنهم من اعتبر المكان المصنوع لا يلبي الأغراض الحسية والتواصلية مع المتلقي، وبالتالي رفض كل أنواع الديكورات التي أوجدها المسرح الطبيعي الواقعي في القرن التاسع عشر. الذي ظهرت فيه مسرحيات (ساردو) و(سكرايب) الجيد الصنع والتي رافقها العرض المسرحي الجيد الصنع المحاكي الأمثل لصورة الواقع المعاش.

ولكن (الصديقي) الذي زامن الثورات الطليعية على المسرح التقليدي اعتبر أن (المعمار المسرحي الإيطالي يخنق فن التمثيل ويقيم هوة بين الممثل والمتفرج هي ضارة لكليهما كما أنها مانعة للالتحام الواجب بين الفنانين والجمهور) (الراعي، ٥٧٠).

وهذه النظرة ليست جديدة أو مبتكرة من الصديقي، وحتى في المسرح الحديث أو القديم. بل أن المسرح بدا بلا مسرح حسب العلبة الإيطالية.

إن المطالبة بعودة المسرح للشارع أو الساحات العامة أو أمام بوابات الكنائس هي قديمة. وأية مراجعة بسيطة لتاريخ المسرح نجد أن شكل العلبة هو حلقة في تسلسل تطور المسرح العالمي ومعماريته وليس صورة نهائية، ولا أولية له.

وإن مطلب الصديقي كان يُعتبر تحولاً في طبيعة استقبال العرض المسرح وأدواته، التي أرساها المسرحيون العرب الرواد.

وبناءً على ذلك قدم مسرحية (وادي المخازن) المأخوذة من تاريخ المغرب (وقد عرضت المسرحية في ملعب لكرة القدم واشترك فيها ما يقرب من خمسمائة شخص معظمهم من الجيش المغربي) (الراعي، ٥٦٩).

إن محاولة (الصديقي) وسواه من المخرجين العرب والعالميين، في تهميش وظيفة مسرح العلبة بعزل الموضوع عن المستقبلين بشكل مباشر، يعني البحث عما هو مشترك بين حياة التقلي والإرسال.

وهذه إشكالية أخرى بحثها المسرح الحديث في تطبيقات، (بروك)، و(شايكن) و(جروتوفسكي).

(وتبدو مراسم الاحتفالية عند الصديقي على نحو خاص، في مسرح الهواء الطلق (تجربة جامع الفنار تجربة مولاي إدريس) وفي مسرحية (الحراز) حيث تشترك الجماهير في التمثيل، كما تبدو في تجربة التأليف الجماعي) (العوفي، ٩٩).

وهذا يدل على أن الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي والتي وعاها (الصديقي) أصبحت بمثابة العين التي أبصر من خلالها إمكانات الموروث الشعبي في التواصل مع المتلقيين، إذ أنه وجد في العلاقة بين الجمهور وطبيعة أماكن العرض، مشابهات مباشرة واضحة مع الموروثات الشعبية والدينية في المغرب.

وبذلك ابتعد عن التصورات المسبقة لنمط المسرح الواحد وسلطته الجمالية.

أي أن الأفكار الطليعية التي سادت المسرح العالمي، دفعته إلى الاكتشاف والعودة إلى جذوره المحلية وهذا دليل آخر على أصالته التي لم تغادره إنساناً وفناناً.

**٣. الموسيقى والمؤثرات الصوتية:**

لا يمكن إلغاء الموسيقى من المنظومة الصوتية للعرض المسرحي، لأن صوت الممثل جزء من الموسيقى لو أحسن أداءه ونغماته ومخارج حروفه من قبل الممثل.

إن صوت الممثل المدروس وفق قواعد الإلقاء الصحيحة يقوده حتماً لتحقيق صوت موسيقى يجذب السامع، ولكن (الصديقي) ألغى (الموسيقى التي كانت لعهد قريب تعتبر أحد عناصر الإخراج ولكن عوضها بالأناشيد الشعبية وبالملاحم وجمال الصوت تكملة لواقعية الإطار) (الراعي، ٥٧٠).

بحيث جاءت منسجمة من توجيهه الشعبي والتراثي. لأن الأناشيد تشبه إلى حد بعيد التراتيل الكنيسية التي تستثير الوجدان المسيحي والروحي.

إن الجمال الذي يحمله النشيد، ينسجم بلا شك مع الروح الجماعية للمشاهدين. وخاصة إذا تضمنت تلك الأناشيد مواضيع حول البطولة، والتضحية، والقيم الأخلاقية العليا.

**٤. مفهوم الصديقي للإخراج:**

ليس هناك مفهوم واحد للإخراج، إذ أن لكل مخرج مبدع رؤيته ومفهومه للعمل الإخراجي، على الرغم من أن، هناك أسس عامة مشتركة، لكن الاختلاف يأتي نتيجة للاجتهاد وتأكيداً للتفرد في المنجز الإبداعي.

ولكون (الصديقي) من المبدعين في حقل الإخراج المسرحي، فقد تبلور لديه فهم خاص لهذه العملية، التي يقول عنها: (وجهة نظري تتعلق فيما يسمى بالتركيب أو المونتاج. أنا أؤمن بأن عناصر العمل المسرحي جميعاً ينبغي أن تسيير في اتساق مع بعضها البعض في وقت واحد. المناظر، والملابس، والنص، والغناء، والتشخيص.

كل هذه الأشياء يحب أن تسيير منسقة مع بعضها. بأنني لا أؤمن بالطريقة الكلاسيكية التي تعمل بها بعض المسارح: الممثلون يتمرنون وحدهم، من جهة، والمناظر يجري إعدادها على حدة من جهة أخرى، وهكذا فإنه لا يتمكنون من رؤية المناظر إلا ليلة العرض، أو قبل يومين منها، ولا يحصلون على ثيابهم إلا في وقت مماثل، تصور ممثلة ستؤدي دور (جان دارك) الصعب مثلاً وتقدم لها الثياب قبل ٢٤ ساعة من العرض! يستحيل أن تمثل. وتبدو (جان دارك) حقيقية.. إن العمل يكون كاملاً وشاملاً، إذ يبدأ الممثل تمارينه، في الوقت الذي أصبح فيه كل شيء جاهز: الديكور، والإضاءة، واللباس.. كل شيء) (البحرة، ٣٥٨).

تتكامل رؤية العمل لديه وصورته النهائية من خلال سير كافة عناصر العرض المسرحي بنسق واحد وزمن محدد، كي يتسنى إخضاعها لعملية تطوير الرؤية الفلسفية والجمالية، لأن العمل يتطور يومياً عبر تجدد أفكار العاملين فيه من مصممين ومنفذين وممثلين. وبذلك تسهل عملية المعايشة وخلق البيئة المعبرة عن فلسفة المخرج بشكل صادق ومتكامل.



كما أن الممثل يستطيع أن يحقق المعايشة المادية للمكان والرؤية الجمالية له باللون، والتكوين، والإضاءة، ودائرة العلاقات مع الممثلين الآخرين إن وجدوا.

اعتبر (الصديقي) أجزاء المنظر المسرحي ومؤثراته الصوتية مفردات وكائنات لها وظائف معبرة محددة تثري فعل التلقي، ولا تغتني هذه المفردات لا بفعل الممثل الحي الذي يسبغها بمشاعره الإنسانية وقيمه العقلية والعاطفية الدافعة.

وتميزت عروض (الصديقي) (بتفوق العناصر الفنية والتقنية منها على العناصر الفكرية والدلالية، حتى ليبدو بعضها مجرد لوحات فنية خالصة معقدة التركيب تخلب العين وتثير الدهشة. وللصديقي قدرة كبيرة على صياغة المعمار المسرحي وتطوير تقنياته، وإضفاء الأجواء الملحمية - الجمالية على عروضه، على نحو متميز وخاص) (العوفي، ٩٩).

وربما كانت هذه الخاصية جاءته من تأثره بالمسرح الأوروبي، لأن المسرح العربي عموماً، كان يفتقر لأي مستوى تقني في تلك الفترة، ولكن مما يحسب له، أنه حقق إضافة ساهمت في تأكيد العنصر الجمالي للعرض الذي ساهم في جذب الجمهور والإهتمام بهذه الفعالية، لأن الإبهار من عوامل إثارة الفضول ومن ثم متابعة النشاط المعين من قبل الجمهور.

(لقد اعتمد الصديقي طريقة حديثة في الإخراج وجعل الجماهير تشترك في التمثيل من حيث لا تشعر) (الراعي، ٥٧٠).

وهذا يدل على أن هدف (الصديقي) الأساسي هو التوجه إلى الجمهور ومحاورته بشتى الأسباب منها، ما يخص تطور الجانب التقني، أو ما يخص الأفكار المطروحة.

إن المراحل اللاحقة من عمله الإخراجي بلورت وجهات نظره الفكرية وتوجهاته الفنية، وخاصة بعدما اتجه صوب التراث العربي والمغربي.

**٥. أعماله:**

**مقامات بديع الزمان الهمذاني:**

إن الفنان المبدع باحث بالأساس. وهذا البحث واقعة القلق والرغبة في إيجاد الموازنات الفكرية والنفسية والجمالية وكلما حقق استقرار في حلقة معينة فإنه يصبو لما بعدها، وهكذا تستمر رحلة البحث عن قيم جديدة مجهولة.

وبعد أن غادر (الصديقي) منطقة المسرح الأوروبي، أخذ بنصيحة أستاذه (جان فيلار) اتجه صوب الموروث الشعبي والعربي فاتحاً ملف المقامات بمبررات عدة يقول عنها. (أما "مقامات بديع الزمان الهمذاني" فإني قدمتها لأنني: أولاً أحب المقامات، ولأنني أعتبر ثانياً أن المقامة مسرح أصيل وربما أن هنالك في الشرق والمغرب من يقول: ليس لدى العرب مسرح، في حين أنه كان لدى العرب مسرح دائماً، وإن لم يكن لديهم رجالات مسرحيون، والمقامات بالنسبة لي سواء كانت للهمذاني أو للحريري كلها مسرحيات: أشكال مسرحية مضبوطة مائة بالمائة. وأنا أحاول ما أمكنني داخل الأعمال، إن أجد، مرة ثانية، أشكال جديدة للمسرح العربي، لا ارتباط لها بأشكال المعرفة في الغرب، أنا مقتنع من حيث الأشكال، إن عندنا مسرحاً عربياً أصيلاً: ولا يمت بصلة إلى المسارح الأخرى) (البحرة، ٣٥٧).

فلم يعد يبحث عن المضامين، بل وصل إلى الأشكال، وهي محاولة للتخلص من هيمنة الشكل الغربي للمسرح ومرجعياته، الاجتماعية والسياسية، وكان هذا بحد ذاته تحد كبير للذين يرفضون فكرة وجود مسرح عربي. وإذا كان البعض دعى لوجهة النظر هذه نظرياً فحسب، نرى أن (الصديقي) تبنى الدعوة نظرياً وعملياً من خلال عروضه المسرحية التي زار بعضها البلاد العربية مثل (مقامات بديع الزمان الهمذاني) و (ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ) التي

شاهدناها في بغداد، وحشد لها مجموعة مختارة من المسرحيين العرب.

**نص المقامات:**

المقامة ليست مسرحية بالمعنى المتعارف عليه من حيث البنية الدرامية، لكنها تحوي عناصر قريبة من شكل المسرحية فهي تحتوي على شخوص وحكاية وحوار، وراوي وتنامي في العمل الدرامي ووصف. وهذا ما يجعلها قريبة تماماً من النص المسرحي ولكنها ليست شكلاً مسرحياً كما كتبه (شكسبير) أو (إبسن).

وإذا كان (الهمذاني) في المغرب العربي كتب المقامات، فإن في الشرق العربي وفي العراق حصراً وفي مدينة البصرة ظهر (الحريري) ككاتب للمقامات.

كانت قراءة (الصديقي) للتراث العربي، وفق منظوره المسرحي، جعلت ذلك الجنس الأدبي بصورة نص مسرحي، (هنا ليس أمامنا نص دائماً وإنما معالجة مسرحية لعدد من المقامات الهمذانية: (المجاعية - الحمزية - المضيرية ... إلخ)، ونحن إما أن نقبل فكرة تقديمها أو رفضها .. نحن إما نشعر أن لها علاقة بعصرنا أو لا نشعر، وفي نظري أن المقامات جديرة بالتقديم، وأنها تحمل كثيراً من ملامح اضطرب عصرها لتسقطها على عصرنا) (عصمت، ٢٥٠).

لقد كان الربط بين عصر المقامة وما يحويه من مظاهر اجتماعية هي التي دفعت (الصديقي) ليجعلها خامة لعرضه المسرحي، لقد حركت عنده حاسة المبدع ليلتقط مشاكل عصره ويحددها ومن ثم يناقشها عبر استعارات أدبية وجمالية من أزمان قديمة. وتلك هي النظرة الجدلية التي تسعى إلى الكشف عن مضمون التراث وتحديثه.

(ففي العمل كله تسري روح من النقد للتخلف الديني والفهلوة والتناقض المؤلم بين الفقر المقذع والغنى المفرط. وهو يلجأ في ذلك إلى جميع الوسائل: اللفظية والتمثيلية .. من الشتائم المسجعة الطريقة حتى الإيحاء الهزلي. أدب الشحاذين أمام أعيننا بكل شعوذته وظرفه، لكن ليجعلنا نأخذ موقفاً من أنماط الحياة الاجتماعية وتردي الإنسان في زماننا المعاصر) (عصمت، ٢٥٤).

إنه يتجه بذلك صوب الواقعية النقدية المقارنة. فهو يطرح زماننا بشكل مبطن بالماضي، كأنه يريد أن يقول ما أشبه اليوم بالبارحة. وهذا نقد يدلل على توقف الزمن وعدم وجود إصلاحات حقيقية قامت بها الدولة عبر مراحل متعاقبة، من أجل المجتمع .. فالفقراء هم أنفسهم وأن تغيرت وجوههم، لكن وجودهم في الحاضر نفسه في الماضي، وكذلك الأغنياء .. وهكذا الدنيا تدور والحال كما هو.

وهذا النقد موجه لكل مسؤول عن هذه المراوحة التاريخية، التي يعيشها المواطن العربي من المغرب إلى المشرق.

ونعتقد أن قمة ما أنجزه في اتجاه المسرح التاريخي، تلك المغامرة الجريئة ("مقامات بديع الزمان الهمذاني" التي استنبط لوحاتها وشخوصها من معطيات أدبنا القديم والتي قدمها الصديقي على أساس أنها وثيقة هامة عن إمكانات الأدب العربي وإمكاناته المسرحية. لقد طلع علينا الطيب الصديقي بالمقامات في حلة غير التي أطلعنا عليها في كتب الأدب العربي وتاريخه. فأكد لنا بألف دليل على أنها تتوفر على بناء درامي قوي وحوار يساعد على نمو الشخصيات وصراع متصاعد حتى الذروة وراح يوجه اللوحات والمشاهد على طريقة (برتولد برخت)، هذا الراوي الذي حدد للجمهور منذ الوهلة الأولى مكان وزمان العرض، وحدد لنا مواقع الشخصيات التي تتحرك داخل المقامات وخارجها، الشيء الذي نبه المتفرج إلى أنه في عرض مسرحي) (السلاوي، ١٦٣).

والراوي شخصية متكررة في كل الأدب العربي المعتمد على فعل (القص) و (الحكي)، وهذا يشبه

إلى جد كبير ما موجود في مسرح أسيا (النوه، الكابوكي، الكاثاكالي). والتي استفاد منها المسرح الأوروبي المعاصر، وخاصة برتولد برخت، الذي استخدم الراوي لكسر الإيهام والاندماج المسرحي.

إن (الصديقي) في تسليطه الضوء على الأدب العربي، ومحاولة إيجاد مقاربات بينه وبين الأب المسرحي العالمي، يعد الاكتشاف الأهم في إنجازاته المعرفية.

لكن هذا الإنجاز في نفس الوقت ظل في حدود النص المسرحي أو بمعنى أدق (المقاربة الأدبية) وبقيت طريقة العرض والمعالجات الإخراجية أوروبية. ربما لم يكن (الصديقي) في رحلة بحثه السابقة يهدف إلى ذلك. ولكن كان الاكتشاف الأعظم لو اكتشف لنا خصائص التمثيل والأداء العربي عبر مظاهره التمثيلية الشعبية والتراثية.

حاول (الصديقي) تقريب المقامات إلى بنائية النص المسرحي العالمي كمبرر وحيد لإثبات وجود مسرح عربي، لكن الحقيقة، هي أن المقامات إن كانت مسرحاً، فلها خصوصيتها الدرامية التي يتبعها فعل تجسيدي مقارب لها ومن صميمها.

(لقد قام الصديقي بعمل على مستوى عالمي في وعيه لطريقة الإسقاط الحسية - وليست المركبة لجوانب متفرقة من ملامح إنسان العصر، يربطها التمحور حول مشكلتي الدين والسياسة، وبالأخص الأولى فيها بكل ما يحيط من شعوذة واستغلال في شخصية بطل المقامات الهمذانية الشهير (أبو الفتح السكندري). لقد جاءت براعة الصديقي من خلال استخدامه للإيحاء غير المباشر بدلاً من الرمز الواضح (Alegory) بينما تبدو معظم الأعمال العربية - الأكثر ترابطاً ووحدة من جهة النص - بدائية فنيا من هذه الناحية. لقد اعتمد الصديقي على الحادثة (Episode) وليس على الحديث (Action) مقترباً بذلك من الأشكال الحديثة للمسرح في نفس الوقت الذي يعيد ذاكرتنا إلى الأصول البدائية الشرقية للمسرح (اليابان - الصين - ونوادر جحا - وكراكوز، وتمثيل المشاهد الدينية) في اعتماد على أسلوب الحكاية (Parable) وفي تطويره للتراث القديم وبعثه حياً من خلال رؤيا حادة كالسيف القاطع في سخريتها، مظلمة بقدر ما تثير الضحك في مواقفها، شعبية بقدر ما هي فنية، لتقدم أينما كان ولكل الناس .. في القرى والساحات العامة والشوارع والمسارح على حد سواء) (عصمت، ٢٥٠).

وكان النقد الاجتماعي جوهر اتجاه (الصديقي) في تناوله الأدب العربي، ولعل الدين والسياسة والأخلاق، كانت من أهم القيم التي ناقشها في مسرحة متخذاً موقعاً في ضوء معطيات الزمن المعاش. فالدين في جوهره لا ينقده ولا يوجه اللوم إلى مضمونه السامي الجليل. وإنما ينقد رجال الدين الذين جعلوا منه وسيلة للشعوذة والتكسب غير المشروع واستغلال مشاعر الآخرين البسطاء لتحقيق مآرب خاصة.

وكذلك تناول القيم السياسية والأخلاقية .. فهي سمو وكمال الإنسان في سلوكه وحياته العملية إن كانت صادقة، ولكن الانحرافات التي شابتها .. جعلها عرضة لتوجيه سهام النقد إليها للكشف عن زيف من يمارسها بشكل مخطوء ونفعي انتهازي.

**الإخراج المسرحي في المقامات:**

إذا كان (الصديقي) حل إشكالية النص المسرحي، بأن سلط الضوء على المادة العربية ووجد فيها إمكانات الاقتراب، ولكن الإشكالية الأخرى، هي المعالجة الفنية التي يجسدها من خلال العرض. والتي تحقق شبكة الاتصال وفعل التلقي.

فقد ظلت دون حلول أو مغامرة جادة تنقلها للتصور العربي. وركز (الصديقي) جل اهتمامه في المادة الأدبية التي احتوتها المقامات (ولقد استطاع الصديقي أن يقدم شهادات عبر بديع الزمان الهمذاني المعاصر، ضد الحصار الذي يؤلف استمرار للماضي، دون أن يتخلى عن مواقعه

النقدية، ومن هنا كانت تجربته هذه التي لم تقتصر على تجسيد صيغة مسرحية عربية فحسب، وإنما شملت أيضاً تجسيد واقع وهموم الجماهير العربية اليوم) (عردوكي، ٣١). اختفى (الصديقي) خلف شخصية (بديع الزمان الهمذاني) ليقارن بين عصرين، وليضع يده على مفاسد الحاضر عبر مرآة الماضي هذا على صعيد الموقف الفكري. أما (في إطار تقنيات جديدة مثيرة جاءت هذه المسرحية لتنقل المسرح المغربي إلى أفق التعريف به خارج حدوده لتقترح صيغة محددة في تعامل الفن الدرامي من الإمكانات الدرامية في التراث العربي. ويطور الطيب الصديقي هذا المنهج من أجل استثمار المقامات بالتعاون مع القاضي التونسي عز الدين المدني لينتقل إلى أفق المسرحية التاريخية الحلقية في مسرحية (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) و (معركة الملوك الثلاثة) وأعمال أخرى تستثمر الخلفية التاريخية وتنجز إسقاطات كبرى على وقاع يغلي) (المديني، ٨٨).

وربما يستفاد من نقل تلك التقنيات من المسرح الأوروبي الذي خبره عملياً ونظرياً وإذا كان (الصديقي) يبحث في التراث، فإن دافعه في ذلك هو البحث عن الذات الفنية والاجتماعية .. فالأولى هي تجاوز القالب الأوروبي بقالب عربي على صعيد النص. أما الثانية فهي الوصول إلى شخصيات عربية يستنطقها بلسانه ويقوّلها ما لا يستطيع قوله علانية في الوقت الحاضر خشية السلطة والرقابة الحكومية.

وفي (المقامات) نجح في التوفيق بين الشكل الغربي والمضمون العربي. إذ لم يرق الإهتمام بالشكل المسرحي بمستوى الإهتمام بالخامة الأدبية لكن سعيه أشار إلى ضرورة (البحث عن تعبير شخصي مع الرجوع إلى التراث الذاتي والتحرر من الأفكار الجاهزة المفروضة من الخارج - مواكبة العصر في تغيره المتواصل (السريع)، والتفتح إلى كل جديد) (عزيزة، ١٨٠).

لقد حاول الاستفادة من اجتهادات المسرح الحديث في تعامله مع عناصر العرض المسرحي، وخاصة في الجانب التكنولوجي والآلية الميكانيكية في تغيير الإضاءة والمناظر المسرحية، لتواكب حركات وانتقالات الشخوص والأماكن.

(وفي كل مرة يبدأ تمثيل أحد المقامات ينقسم المسرح إلى ساحتين متداخلتين، استطاع الديكور بتعقيده العصري أن يحقق هذا ببراعة دون أن يحقق الانقسام، يقول لنا (الصديقي) مرة أخرى أن لا فرق يذكر بين الواقعين) (السلاوي، ١٦٤).

ولعل (المقامات) كانت العرض الأمثل لتجسيد أفكاره في إعادة قراءة التراث العربي، لأنه جمع فيها الصياغة الفنية والأدبية الراقية كما أنها جاءت بوقت ومرحلة تاريخية عاشتها الأمة العربية، بعد حرب تشرين ١٩٧٣.

**ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب:**

حقق (الصديقي) في هذا العمل نجاحاً كبيراً على صعيد تحقيق تفعيل العلاقة المباشرة مع الجمهور، باعتبار أن الشخصية التي يتناولها في عمله ذات مرجعيات تاريخية ودينية تحرك وجدان المتلقين باتجاه حقائق الذات والروح التي غيبتها جملة من التراكمات الموضوعية.

ولعل هذا طريق مؤكد في النجاح عند أي فنان يعمل في المسرح ألا وهو فرضية (نبش) الذاكرة الجمعية لكل ما تختزنه من مواقف وتداعيات وأفعال واعية وغير واعية، ومن ثم إيجاد العلاقة الحميمة مع الجمهور في طريقة الجلوس، والكلام، والآهات، والرقص والغناء.

وكان الدكتور علي الراعي محقاً في وصف هذا العمل الذي شخص فيه رؤية (الصديقي) حيث قال: (وهذه الرؤية هي الجسر الذي مد ليصل إلى الجماهير الواسعة محطماً به الجدار التقليدي اللامرئي بين خشبة المسرح والصالة، والحادث الذي يرويه الدكتور علي الراعي في مقدمة كتابه عن (الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري) عن

عرض مسرحية الطيب الصديقي (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) في الدار البيضاء على مسرح البلدية يحمل دلالة عميقة في هذا المجال) (عردوكي، ٢٩).

سعى بعمله هذا إلى ربط كل ما يعتمل به الوجدان الروحي والنوازع الصوفية من أجل التخلص من كل لقاء مادي والسمو بعالم القيم الجمعية إلى أعلى الروح. عبر الأصوات والإيقاعات التي تعمل على تفعيل وجدان المتفرج. وكان سعي الجمهور كبيراً لمشاهدة هذه العروض التي يجد فيها ضالته ومهربه عن شرور الواقع.

(نفذت التذاكر كلها وامتلئ المسرح واعتلى الممثلون (لم تكن هناك ستارة)، ثم دار بين الممثلين والنظارة نقاش فني حول المسرحية تبادلت فيه المقترحات الفنية بين الفريقين، بينما كانت تتردد بين الحين والآخر الأغنيات والمعزوفات على الطنبور. ثم بدا العرض أخيراً بعد أن تأجل وقتاً طويلاً بسبب المناقشة التي انتهت بعد أخذ أصوات الصالة حول نقطة أو أخرى في المسرحية) (السلاوي، المقدمة).

وهذا لا يعني نجاح شباك التذاكر، وإنما نجاح في التقاط القضية والشخصية والموضوعة التي تهم الناس تجعلهم يناقشون ويحركون أذهانهم. وهنا يبرز عنصر التوعية التي نادى بها (برخت) وجماعات المسرح الحديث الذين يحطمون فلسفة الإيهام وعناصرها بإيجاد تراكيب منظرية ومشهدية جديدة جاعلة المتفرج وجهاً لوجه أمام ذاته وقناعاته.

**أبو حيان التوحيدي:**

شارك (الصديقي) بهذه المسرحية في مهرجات دمشق المسرحي التاسع عام ١٩٨٤، وفيها يتناول قلق المثقف الذي يعيش أزمنة مع المحيط المتمثل بالسلطة وجهل الآخرين، وهذه موضوعات أزلية تتكرر كلما وجد المثقف نفسه يعيش حالة من الانهزال والتهمش.

المثقف يحس بالغبن لأنه بلا دور يرقي بالناس، ويطور أفعالهم ويكشف لهم حقيقة الوجود وصراعات العالم.

(أبو حيان التوحيدي)، الأديب والفيلسوف العربي، يختاره الصديقي مرآة كاشفة لهذه العلاقات المستورة: علاقة المثقف بالسلطة القمعية، استغلال السلطة الثقافية ومصادرها المثقفين، بمعنى آخر، يركز الصديقي على المثقف بكل تناقضاته، وضعفه وقته وتزلفه وترفعه وشغفه عبر التوحيدي ويضعه في قفص الاتهام، لكن من يحاكم التوحيدي؟ القاضي، رمز السلطة، ورمز التسلط، ويجعلنا نحنو شهوداً ننحاز أكثر فأكثر للتوحيدي) (شاؤول، ٢٣٩).

إن مواقف (أبو حيان) و (سيدي عبد الرحمن) و (بديع الزمان) تمثل (الصديقي) ورؤيته الفلسفية النقدية للواقع الذي يعيش. اختيار أسماء لامعة ومعروفة المرجعيات في الثقافة العربيَة العريقة ويتحرك ضمن حدود الأرضية القومية والإنسانية المشتركة. إنها محاولة لارتداء شخصيات تختفي خلفها آراء ووجهات نظره (الشخصية - العامة). يناقش أزمات بلده بل أزمات العالم الثالث الذي تشكل به السلطة قوة مؤثرة على الكاتب في أسلوبه واختياراته.

إن المسرحيات السالفة الذكر تمثل اتجاهه الجديد وقراءته المغايرة لا المستسلمة للتراث العربي. والأعمال التي جاءت بعدها هي تكرار المنظور الفكري الفني.

وقدم بعد ذلك عام ١٩٨٥ مسرحية (ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ) في مهرجان بغداد المسرحي الأول. ولكنها لم تجد الصدى المناسب لسمعة ومكانة (الصديقي). نظراً للجهود الإنتاجية التي سخرها لهذا العمل على صعيد المسرح العربي. حيث اشترك ممثلون وفنيون عرب ومنهم الفنانان العراقيان قاسم محمد وسامي قفطان.



## خاتمة

١. بدأ الاقتباس والإعداد من النصوص العالمية ليجعلها أكثر ملائمة للمتلقي المغربي.

٢. حاول الجمع في اختياراته وكتاباته المسرحية بين الأصالة العربية ولغة المعاصرة. كان هذا المبدأ نقطة الانطلاق في بحثه عن أصالة المسرح.

٣. كان الجذر الشعبي المغربي هو المحرك صوب إيجاد مسرح بديل.

٤. له محاولات كثيرة في التليف الجماعي.

٥. ثار ضد المكان التقليدي للعرض المسرحي، ونقصد به هنا مسرح العلبة الإيطالي.

٦. قدم عروضه في الشوارع والساحات العامة وملعب كرة القدم.

٧. أهتم بالعلاقة بين المتفرجين والعرض المسرحي وجعل لهم دور مهم في العمل المسرحي، لا دور هامشي.

٨. أدخل الأناشيد الشعبية والموسيقى المحلية، بدل من الموسيقى العالمية الجاهزة تحقيقاً لنظرية شعبية العرض والتصاقه بالشعب.

٩. ضرورة اتساق عناصر العرض المسرحي في رؤيا المخرج وسيرها في آن واحد كي ينمو ويتطور سويا باتجاه التكامل الإبداعي.

١٠. غلب عنده الجانب التقني، على جوانب المضمون الفكري.

١١. اعتبر المقامات مسرحاً عرّبياً أصيلاً.

١٢. قال إن لدينا مسرح ولكن ليس لدينا رجال مسرح.

١٣. ربط فكر المقامات وشخصياتها .. بالزمن الحاضر.

١٤. أهتم في نصوصه واختياراته التاريخية بروح النقد والتهكم التي أسقطها على الواقع المعاش.

١٥. تناول في أعماقه التناقض المؤلم بين الفقر المقذع والغنى المفرط. إنه اتجاه الواقعية النقدية المقارنة.

١٦. تناول في أعمال الشتائم المسجعة أدب الشحاذين والشعوذة.

١٧. مسرحية (بديع الزمان الهمذاني) اتسمت بكل الملامح التي دعى إليها في تنظيراته الفنية والاجتماعية. وهي الممثلة لاتجاهه في قراءة الأدب العربي القديم.

١٨. استفاد من إنجازات المسرح الحديث، لا سيما (برتولد برخت) في علاقته بالمتلقين. أو إيقاظ العقل وكذلك في وسائل كسر الإيهام.

١٩. عمل كثيراً وبحث أكثر في سبيل إيجاد مقاربة نصية بين الأدب الدرامي بمواصفاته العالمية ونص المقامات. دون البحث عن إيجاد مقاربات فنية مع وسائل العرض مثل (التمثيل) المنظر، الأزياء، الإلقاء ... إلخ.

٢٠. ركز في عروضه ونصوصه على الذاكرة الجمعية للمتلقين ومحاولة تشغيلها عبر الكلمة والشخصية والموضوعية. وكذلك في الموسيقى والمنظر والزي.

٢١. استفاد من تجاربه الكثير من المسرحيين والمخرجين العرب.

٢٢. اختلف النقاد حول التقييم النهائي لتجربته ... لكنه في النهاية واحد من رجالات المسرح العربي المعاصر.

**Abstract**

- In the second half of the twentieth century and after that, and after the national awakening that prevailed over the Arab life in culture, art, and thinking, theater writers started to look for a way to break the hegemony of the European theater, and they reached an Arab form of theater derived from the folklore of the heritage of this nation, assuring the human and the national identity that distinguishes the Arabs from others in one of the most important ways of communication and oration.
- The Egyptians writer ?Yousef Idreess? called for the ?rural night theater? and Tawfeeg Al-Hakeem came to call for the ?use of the way of public theater based on mimicry, and not acting, which presents theater amusement with narration and a copier. Al Al Raa?i called for benefiting from the improvised theater, and the calls continued and spread to become parallel with the political escalation and the national awareness through out the pan Arab World.
- The Moroccans director and writer Al-Taieb Al-Sadiegy was one of Arab theatricals those who receive the call with honesty and faith, and then introduced it to the lab of the scientific practice. He achieved with it resulted attracted admiration, which caused others to imitate his theoretical and practical principles, and he became an Arab theatrical phenomenon with its own particulars that can be studied, ensuring its attempt and uniqueness in its reading to the Arab culture in our research.
- The importance of this research is represented in shedding light on the experience of Al-Taieb Al-Sadiegy he studied theater in Europe to come back to his country to present a new Arab experience derived from the Moroccan culture in order to found the particular beauty. It can also benefit many Arabic Artistic movements following the same track. It also presents our potential cultural resources. Public and religious celebrations and its ability to present a material good from of drama. The centrality of the Western drama disintegrated and a new chance to look for original Arabic forms of theater celebration emerged
- This research aims at the following:
  (1)Discovering the technologies Al-Sadiegy used in his most important theater shows.
  (2) Discovering his theater resources.
- The researcher is limited to the most important theater works that Al-Sadiegy presented, which formed a critical turning point in his thinking as a director.
- These works are:
  (1) Magamat Badee? Al Zaman Al Hmadany
  (2) Dewan Siedy Abdel Ruhman Al Majdoob.
  (3) Abu Haiyan Al Tawheedy.



## المصـــادر


١. سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، ١٩٧٩.

٢. برشيد،عبدالكريم، مواقف ومواقف مضادة،مراكش:دار تينمل للطباعة والنشر،١٩٩٣.

٣. البحرة، نصر الدين، تجربة مسرحية رائدة في المغرب العربي، في: مجلة الموقف الأدبي، العدد الأول، السنة الثانية، دمشق: اتحاد الكتَّاب العرب، ١٩٧٢.

٤. الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، ١٩٨٠.

٥. الراعي، علي، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨.

٦. السلاوي، أديب، المسرح المغربي، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٥.

٧. شاؤول، بول، المسرح العربي الحديث (١٩٧٦-١٩٨٩). لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٩.

٨. عردوكي، بدر الدين، الطيب الصديقي وتأصيل المسرح العربي، في: مجلة المعرفة، العدد ١٢٤-١٢٥ دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٢.

٩. عزيزة، محمد، الخلق المسرحي، في: مجلة المعرفة، العدد ١٠٤، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧١.

١٠. عصمت، رياض، بقعة ضوء، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٥.

١١. العوفي، نجيب، جدل القراءة ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر، الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ١٩٨٣.

١٢. قطاية، سلمان، المسرح العربي من أين؟ وإلى أين؟ دمشق: اتحاد الكتَّاب العرب، ١٩٧٢.

١٣. محمد، خراف، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، في: مجلة الأقلام، العدد السادس، السنة الخامسة عشرة، بغداد: دار الجاحظ، ١٩٨٠.

١٤. المديني، أحمد، الأدب المغربي الحديث، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٣.

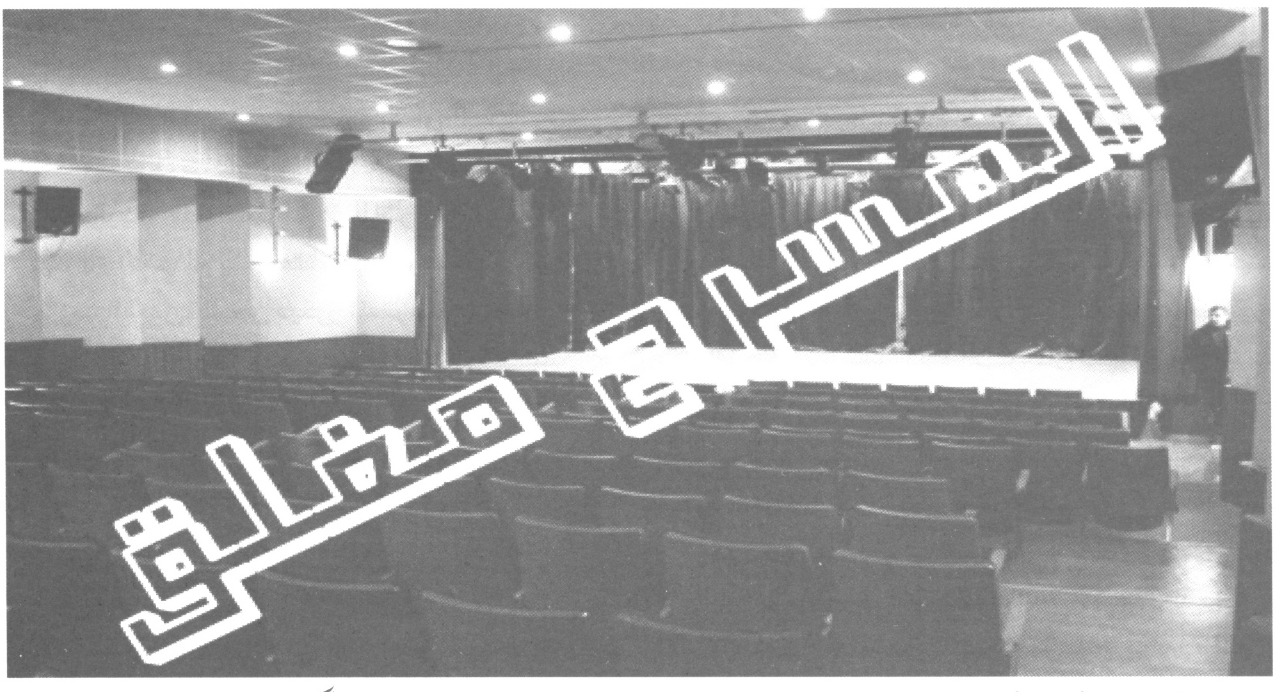
١٥. المنيعي، حسن، حول المسرح المغربي، في: مجلة الأقلام، العدد السادس، السنة الخامسة عشر، بغداد: دار الجاحظ، ١٩٨٠.

١٦. الحكيم، توفيق، قالبنا المسرحي، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٦٧.



# حركة المسرح السوداني اليوم

عصام أبو القاسم
▪▪▪ السودان




ثمة قصة أرى أن سردها في مقدمة هذا التقرير قد يكون مفيداً؛ وتتعلق بتجربة فرقة مسرحية سودانية شاركت أخيراً في مهرجان دمشق للفنون المسرحية " الدورة ١٥"؛ وعانت معاناة كبيرة حتى تصل إلى هناك وتقدم ما لديها.

إذن ، مع نهاية السنة، تحديداً ٢٥ نوفمبر ٢٠١٠ ، غالبت فرقة " المسرح التنموي" السودانية ظروفاً بالغة السوء حتى تصل بمسرحيتها " ماتسابا .. الرقصة الأخيرة" إلى مهرجان أيام دمشق للفنون المسرحية.

كان على الفرقة "المستقلة" أن تطرق كل الأبواب حتى توفر لأفرادها تذاكر الرحلة. وفى اليوم الأخير، وهو يصادف اليوم السابق للموعد المفروض لعرض المسرحية فى المهرجان، حصلت الفرقة، بعد إلحاحٍ شديد من مخرجها، على تبرعٍ من وزير الثقافة بالتذاكر وبنثرية لا بأس بها، وسارعت، من بعد، إلى لملمة أمورها حتى تنجز الإجراءات المتعلقة بتأشيرات الخروج والإعفاءات المؤقتة للخدمة الوطنية وسواها من تفاصيل مقررة من قِبل وزارة الداخلية على كل مواطن يرغب فى السفر إلى الخارج. استغرقت هذه الإجراءات وقتاً ليس بالقصير بالطبع، وانتهت، فى اليوم التالي، بعد زمن الحضور إلى المطار. إلا أن الطائرة، ولسبب ما، تأخرت لتتمكن الفرقة، فى النهاية، من الوصول إليها. طبعاً، بعد الموعد المقرر للسفر!

بيد أن الأمر لم ينته هنا؛ فلقد رفضت طائرة الخطوط القطرية شحن ديكور المسرحية بحجة إنه "قابل للاشتعال"! وهو يتكّون من " القش والقصب وبعض الأعواد"، وهي مواد قد لا تتوافر فى دمشق، وحتى إن توفرت قد لا يسعف ضيق الوقت فى العثور عليها ؛فالفرقة ستقدم عرضها غداً. لم تقتنع إدارة الخطوط بالمناقشة ورأت أن سلامة الركاب أهمّ من العرض!

فى الأساس، ما كان على الفرقة أن تصعد إلى طائرة الخطوط القطرية؛ فهي تسلك الطريق الأطول من الخرطوم إلى دمشق وثمة سبع ساعات "ترانزيت" فى مطار الدوحة، ولكنها كانت الخيار الوحيد المتاح بعد أن حصلت الفرقة على تمويل التذاكر. كل الخطوط الأخرى كانت إما مزحومة أو مؤجلة!

إذن، كانت رحلة متعبة، بكل ما تحمل الكلمة من معني. وامضت الفرقة السبع ساعات منتظرة الرحلة المتوجهة إلى دمشق، فى مقاعد ذلك المطار الكبير وبمكيفاته الهوائية الباردة، انتظرت منهكة بمشاوير الأيام الفائتة وسيرة ملاحقة التذاكر والبروفات، ومشاعر القلق من الفشل فى السفر. وبعد فاصل مضنٍ من المعاناة ، وصلت إلى دمشق فجر يوم ١ / ١٢ ، وحلت بفندقٍ متواضعٍ جدا، فى مركز المدينة، عند الرابعة صباحاً، تعبةً ومسهدة. وليت الأمر انتهى هنا!

ثمة مضيف فى الفندق، يبدو أنه كان قلقاً على ميزانية المهرجان، أخذ زمناً طويلاً فى عدّ أفراد الفرقة. وهي جاءت ناقصة عن العدد الرسمي. وفرز الغرف بينهم، بحيث تطلع حسبة الغرف المؤجرة متقشفة جداً وقد دخل فى نقاش مطول حتى ينجح!

عند الساعة العاشرة صباحاً، أي بعد ست ساعات من تلك الرحلة الطويلة، كان على المخرج وفني الديكور أن يتجولا فى مخزن ضخم بمديرية المسارح بحثاً عن الديكور، وبعد ذلك كان عليهما وبقية الفرقة التوجه إلى معاينة خشبة المسرح التى اختارتها إدارة المهرجان للعرض، وإجراء بروفة

لـ ( التمثيل والضوء والموسيقي..)، ويقع المسرح فى منطقة بعيدة عن مركز المدينة.

كان الوقت يمر بسرعة، وفريق العمل يعمل بأكمله فى كل شئ تقريباً، فى إعداد الديكور، واختبار الصوت والضوء وكل شيء. وعندما حل المساء، وفى الموعد بالضبط، انتظر المخرج إشارة مدير الصالة لإغلاق الأبواب وبدأ العرض. لكن، لم يكن فى الصالة سوى قلة من أسرة السفارة السودانية فى دمشق وعمال الديكور والنظافة بالمسرح!!

**لم يأت الجمهور.**

لا جمهور فى هذه المنطقة، قال أحد العمال السوريين، وأضاف: إدارة المهرجان لا توفر حافلات لضيوف المهرجان حتى يصلوا إلى هنا؛ فكيف لهم أن يعرفوا أو يصلوا وهي منطقة بعيدة!.

والمشكلة الأخرى، فى ما لاحظتُ، إن ثمة عروضًا عربية ـ ونعني من خارج سوريا ـ قُدمت فى ذات التوقيت، أو فى ذات الساعة، فى مسارح بمركز المدينة، وتوجه إليها كل الجمهور؛ فما الذى يحمله على قطع المسافة إلى منطقة مشروع دُمر النائية ؟!

وبعد تردد طال كثيراً، رأى مخرج العمل عطا شمس الدين أن يكرم حضور أعضاء السفارة السودانيّة، ودعا فرقته إلى تقديم العرض.

يمكن للجميع أن يتوقع كيف كان مستوى العرض إذا نظر إلى الخلفية، أى ما واجهته الفرقة من ظروف سيئة جداً قبل وصولها. من الصعب، طبعاً، أن تّكون الأّمور على ما يرام مع ما حصل، أليس كذلك؟!

## الفرق المسرحية المستقلة

على أن ما حصل يوشك أن يكون يومياً ومعتاداً. على الأقل فى العقدين الفائتين، و بخاصة وسط الفرق المسرحية المستقلة، فكلها تعانى المشكلات ذاتها، سواء فى سعيها إلى مشاركة خارجية أو فى اجتهادها إلى تقديم عرض محلى. فى كل حال، هى تعانى ولا تجد جهة تدعمها أو تسعفها فى اختبار طموحاتها إلا فى ما ندر. ويمكن القول أن هذه الفرق غالباً ما تكون مشاريعها ناقصة وضعيفة، حتى على الصعيد الفنى، بسبب الافتقار إلى الدعم، بل أن بعضها ما يلبث أن ينهار ويوقف نشاطه كليةً تحت ضغط الحاجة إلى تمويل!

ولعل من أكثر المشاهد لفتاً فى سياق حاجة الفرق المستقلة إلى تمويل، هو فشل فرقة مسرحية " الأرض" التى حازت على أغلب جوائز" مهرجان أيام البقعة المسرحية " فى الحصول على تذاكر رحلة إلى القاهرة للمشاركة بالدورة ١١ لمهرجان " الرقص المسرحي الحديث" الذي نُظم بالعاصمة المصرية في الفترة "١٦ يونيو ـ ٥ يوليو". وعلى رغم أن تكلفة الرحلة (الخرطوم/ القاهرة) نحو ١٥٠٠ دولار، إلا أن فريق العمل " قليل العدد" و الذي يقوده المخرج محمد نعيم سعد، لم يستطع جمعها وضاعت أول مشاركة سودانية في المهرجان.

الحال، إلى وقت قريب ما كان المشهد المسرحى السوداني ينشط إلا بحراك المسرح الرسمي " المسرح القومي" الذي تأسس فى العام ١٩٥٨ وحقق أولى أنشطته فى ١٩٥٩، لكنه وقتذاك كان مخصصاً لإقامة حفلات الإذاعة ومع النصف الثاني للستينيات تولى إدارته المخرج المسرحي الراحل الفكي عبد الرحمن ودشن ما عُرف بـ " المواسم المسرحية" وكانت عبارة عن نشاط مسرحي راتب، تموله الدولة، واستمر لسنوات، لكن دائرته انغلقت فى النصف الثاني من الثمانينيات ودخل المسرح السوداني بعدها إلى حالة من التدهور تفاقمت كثيراً فى التسعينيات، ومرت أوقات كان من الصعب فيها الحديث عن حركة مسرحية سودانية، وصولاً إلى عام ٢٠٠٠م حين انطلق "مهرجان أيام البقعة المسرحية" فى أولى دوراته، بمبادرة خاصة من الممثل علي مهدى نورى الذى فلح فى استقطاب الدعم من المؤسسات الثقافية الرسمية، وخلق علاقات مهمة مع مؤسسات مسرحية دولية مثل الهيئة الدولية للمسرح وبعض المعاهد والمراكز المسرحية العالمية ونجح فى ترسيخ مهرجانه على نحو لافت. وعلى رغم إحجام الأكثرية من المسرحيين السودانيين، بخاصة الكبار، عن المشاركة فيه بدعوى علاقته بالنظام الحاكم وبدعاوى أخرى تتعلق بعلاقاتهم الشخصية بصاحبه " علي مهدى" إلا أن المهرجان أحرز حضوراً كثيفاً وتابع دوراته مقدماً العديد من الأسماء الشابة فى الإخراج والتمثيل والنقد، وخلال تسع سنوات تالية حافظ المهرجان على موعده "٢٧ مارس إلى ٤ إبريل" فى حال من التطور والانفتاح لا بد أنها أثرت إيجاباً على





المردود العام للمسرح السوداني، وعلى رغم ما يثار حول مصادر دعمه ونزعة رئيسة إلى الحلول فى المواقع والمناصب العامة إلا أن مهرجان البقعة يعد النشاط المسرحي الأبرز والأهم فى السودان طيلة السنوات الفائتة، وخصوصاً فى السنة التي يغطيها التقرير، كما سنفصل لاحقاً.

وبموازاة نشاط مهرجان البقعة، ثمة فرق مسرحية شابة، فى أغلبها مكونة من خريجي كلية الدراما بجامعة السودان، كانت تحاول، منذ أواخر التسعينيات، تقديم نفسها وشغل الفراغ الذى حصل بغياب مجموعة من الفرق المسرحية الشابة التي كانت ظهرت فى الثمانينيات إلا أن التحولات التي حصلت فى المشهد السياسي خلال فترة التسعينيات عصفت بكوادرها انكفاءاً أو اعتزالاً أم هجرةً إلى دول الخليج وأوروبا. وهى لم تلبث كثيراً وغابت تماماً عن المشهد تباعاً، ونذكر منها، تخصيصاً، جماعة " السديم" التي كانت تضم نخبة من الأسماء المسرحية المهمة وقتذاك.

"شوف" و" النفير" و " الجمام" هذه أسماء الفرق المسرحية المستقلة التي ظهرت أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات ولكنها عجزت عن الاستمرار بتجاربها، وأعقبتها، بدءاً من العام ٢٠٠٠م، فرقا أخرى مثل " ملتقي المشيش" و " المسرح التنموي" و " الورشة المستمرة لتطوير فنون العرض" و " جماعة السودان الواحد" وسواها، وهذه تعمل الآن، كى تقول كلمتها، لكن ضمن شروط فى غاية التعقيد؛ فالدولة رفعت يدها تماماً عن دعم الفنون وباتت تعمل بسياسة " الدولة ترعى الثقافة ولا تنتجها" وهي سياسة أضرت كثيراً بالإنتاج الثقافى وبخاصة الإنتاج المسرحي. وقد مرّ بنا، فى مفتتح التقرير، ما واجهته فرقة "المسرح التنموى" فى سبيلها إلى مهرجان دمشق، وما كان لذلك أن يحصل طبعاً لو أنها توفرت على الدعم كما ينبغى أو فى وقته وكما يلزم.

الحال ذاتها يمكن تعميمها على بقية الفرق الأخرى.

عموماً، لا يمكن القول أن هذه الفرق المسرحية المستقلة شكّلت أو بلورت تياراً مسرحياً مهماً؛ فهى بالكاد تتعين أو تظهر فى مدينة الخرطوم، ومدارها غالباً ما يكون فى نطاق الوسط المسرحي ولا يمتد إشعاعها المسرحي لأكثر من هذه الدائرة الضيقة. إذن، لا يمكننا الكلام عن تأثير كبير أحدثته - كيف لها تفعل؟ - ولكن لا شك إنها ساهمت، بطريقة ما، فى الإبقاء على انشغال بعض المسرحيين بأبي الفنون، أبقت على آمالهم فى أن الغد قد يكون أفضل.

إذن، ما عاد المسرح، بدءاً من التسعينيات ولغاية الفترة التي يغطيها التقرير، من أولويات الدولة. انتهى عهد تنظيمها للعروض المسرحية الراتبة. إلى ذلك، المسرح مهمل من قبل مؤسسات القطاع الخاص ولا يجد أي شكل من أشكال الدعم سواء من الشركات التجارية الكبرى أو مؤسسات المجتمع المدني، خصوصاً الوطنية منها.

### من يمول الفرق المستقلة ؟

### الفرقة القومية للتمثيل

قبل الإجابة على السؤال الفائت، نشير إلى أن ثمة فرقة مسرحية رسمية " الفرقة القومية للتمثيل" وهى تضم نحو ٤٠ من الممثلين المتخرجين من كلية الدراما، وقد أسسها (فى سنة ٢٠٠٠م) المخرج مكي سنادة عندما كان مديراً للمسرح القومي وجعل لكل عضو فيها راتبه الشهري كموظف، ومن الامتيازات الأخرى التى منحت إلى الفرقة أن كل عروضها ممولة من الدولة. وعلى رغم بداياتها الجيدة إلا أن إقالة سنادة من إدارة المسرح، ثم تدهور الموازنة المخصصة للمسرح القومي وافتقاره الدعم، كل ذلك أضعف إمكانيات الفرقة كثيراً. ومضت فى حال من التدهور، من عام لآخر. ومرت سنوات عدة عجزت الفرقة

خلالها عن تقديم أي عرض مسرحي، وهي بالكاد كانت تتمكن من الوفاء بموعدها فى بعض المهرجانات العربية، بخاصة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

الشاهد، أن الفرقة لم تقدم سوى مشاركتين فى مهرجانين عربيين خلال العام ٢٠١٠ ، ومشاركتها الأولى كانت فى مهرجان " ٢٤ ساعة مسرح دون انقطاع" فى ٢٦ ـ ٢٧ مارس فى المملكة المغربية بمسرحية " خيوط الأفق" تأليف دفع الله حامد وإخراج حاتم محمد علي. أما مشاركتها الثانية فكانت فى "مهرجان الجزائر للمسرح المحترف" ٢٤ يونيو إلى ٤ يوليو بمسرحية " طائر الصدى المفقود" تأليف عثمان جمال الدين وإخراج عادل حربي.اللافت أن العملين من إنتاج سنة ٢٠٠٩ ؛ وبهذا يصح القول أن "الفرقة القومية للتمثيل" لم تقدم عملاً جديداً خلال فترة التقرير.

## مصادر تمويل الفرق المستقلة

ولئن كان هذا هو حال الفرقة الرسمية، الفرقة التى تمولها الدولة، فكيف الحال وسط الفرق المستقلة( ونعني الفرق المعروفة والتى تعمل منذ عشر سنوات، أقلّه)، التي لا تجد من يمول أنشطتها إلا فى عسر وعسف.

غالبية الفرق المستقلة، هي مستقلة لأنها لا تجد تمويلاً من الدولة وليس لأى سبب آخر، ولا اعتراض لديها إن دعيت للمشاركة فى البرامج المسرحية التي تقيمها الدولة ـ إن وجدت طبعا. وفى معظمها تتكون من شباب تخرجوا حديثاً في كلية الدراما ووجدوا أن المؤسسة المسرحية الرسمية، طيلة العقدين الماضين، توشك أن تكون بلا أثر أو حضور؛ فهى لا تقيم أنشطة مسرحية راقية يمكن لهم المشاركة فيها واختبار معارفهم المستقاة من مناهج الكلية، وهي، بكلمة، لا تعرفهم!؟.

من هنا، اتجه هؤلاء الشباب إلى تأسيس هذه الفرق لتنشيط خبراتهم، بالأساس، وللإعلان عن أنفسهم متى ما كان ذلك ممكناً. وتحايلوا على بؤس إمكانياتهم المادية بالتوجه إلى منظمات تعمل فى مجالات تنموية وصحية وإغاثية وحقوقية، غربية وعربية ووطنية، وابتكروا بخيالهم المسرحي بعض الحلول لمساعدتها فى إشاعة رسائلها الصحية والتنموية والإغاثية..، ونظير ذلك كانوا يحصلون منها على حوافز مادية تساعدهم فى إنجاز مشاريعهم المسرحية، على رغم ضآلتها. أى إنهم حوّلوا فرقهم أو بالأحرى عروضهم المسرحية إلى وسائل دعائية أو ترويجية لبرامج تلك المنظمات، ومع أن بعضهم أحتج على ذلك، فى وقت ما، إلا أن غالبية الفرق المستقلة، الناشطة الآن، لم تجد سوى هذه الطريقة للإبقاء على حضورها فى المشهد!

وخلال فترة التقرير نجد أن فرقة " الورشة الجوالة"، مثلاً، التي يقودها ربيع يوسف، شاركت منظمة "صيحة" ـ وهي منظمة لمناصرة حقوق نساء القرن الإفريقي ـ احتفالها بيوم المرأة العالمي فى ٢٢ مارس وقدمت الفرقة مسرحية " ابتدائي .. مرحلة أساس" تأليف امين صديق وإخراج ربيع يوسف، وفى ٢٧ مارس دعمت ذات المنظمة إنتاج مسرحية قصيرة للفرقة بعنوان " العايطة" من إخراج ربيع يوسف وقدمت فى إصلاحية للنساء، بمدينة أم درمان.

فرقة " المسرح التنموى" التي يقودها عطا شمس الدين هى الأخرى شاركت منظمات مماثلة وأقامت عدة أنشطة و منها ورش عمل، لعل أهمها الورشة التدريبية التي أقامتها فى شهر نوفمبر، فى إقليم شمال دارفور، بالتعاون مع منظمة "نداء التنمية السودانية"، وبتمويل من "السفارة الأمريكية"، وهدفت إلى تعليم معلمي مدارس مرحلة الأساس : استخدام المسرح فى فض النزاعات وفهم الآخر.

الفرق المسرحية الأخرى أيضًا شاركت مثل هذه المنظمات برامجها. لكن ما يجدر ذكره هنا أن أية محاولة لرصد هذا النشاط المسرحي لا بد أنها ستفشل فى حصره على نحو دقيق؛ فهو يتحرك فى فضاءات بعيدة، كل البعد، عن المركز ويستهدف دائما مناطق طرفية، مناطق لها صلة بنشاط تلك المنظمات التي تمولها.

لكن، بصورةٍ مجملة، يمكن القول أن معظم ما يُقدم من عروضٍ وبرامجٍ مسرحية فى هذا الإطار يبدو بسيطاً وسهلاً فيما يعتمده من فنيات المسرح: فهو يتأطر، فى شكله ومضمونه، بطبيعة الجمهور الذي يتوجه إليه، وهذا الجمهور لطالما كان من النازحين أو المتأثرين بنزاعات قبائلية وفى قرى ومناطق تعانى من تدنٍ ملحوظ فى نسبة المتعلمين وسط سكانها، إلى جانب إشكاليات أخرى تعانيها لبعدها عن المركز .

إذن، تركز غالبية الفرق المسرحية المستقلة التى تعمل هنا على ترسيخ رسائل المنظمات التي تشغلها أكثر من تركيزها على المسرح وجمالياته ودلالاته، وهي تحاول بالقليل مما تحصل عليه من تمويل أن تقيم بعض الورش العملية لتطوير قدرات عناصرها؛ فما تحصل عليه، لا يكفى، لضآلته، لتجهيز عرض متكامل فى لوازمه الفنية وبالكاد يغطى جانباً من النفقات.

## " الورشة المستمرة لتطوير فنون العرض"

على أن تجربة "الورشة المستمرة لتطوير فنون العرض" التي أسسها ويقودها الممثل والمخرج سيد عبد الله صوصل منذ ٢٠٠١ ، تبدو مختلفة فى هذا السياق إذ أنها خلقت شراكة ناجحة، منذ فترة، مع منظمة مسرحية هولندية تدعى" سفارة المسرح"، بواسطة المسرحي السوداني المقيم فى أمستردام محمد ترويس، وخلال العام ٢٠١٠ أنجزا معاً مشروعاً مهماً وتمثل فى تأهيل عناصر الفرقة السودانية فى جوانب تتعلق بالإدارة المكتبية، إذ سعت " سفارة المسرح" إلى تمليك أفراد الفرقة أدوات وإمكانيات إدارية تجعلهم يستفيدون مادياً من عروضهم. لم تتوجه الفرقة، من قبل، هذه الوجهة. كانت تقدم عروضها بتكلفة الإنتاج فقط، ويشاهدها الجمهور مجاناً. وهذه العروض، عادة، تُقدم فى الشوراع والمدراس وسواها من الأماكن العامة ولا يكون فى مقدور الفرقة دائما أن تجد خشبة مسرحية "تقليدية" . كالتي فى المسرح القومي. لأسباب عدة، أهمها ما يتعلق بالتكلفة العالية للإيجار أو بصعوبة الحصول على فرصة أو برمجة من قبل إدارة المسرح إلا ضمن شروط إنتاجية معقدة ومكلفة. ومع هذه المنظمة الهولندية عرفت الورشة أن عليها تكوين هذه المكاتب الإدارية وفتح حساب بنكي، وإدارة الوقت بحساسية ودقة .. إلخ وقامت المنظمة بدعم الورشة مادياً وفنياً وانشئت معها المكتب الاداري ووفرت كل احتياجاته التقنية من أجهزة اتصال وحاسوب وملفات...، كما دعمتها لإيجار مكان ثابت، حوى صالة للبروفات وورش العمل ومكاتب لإدارة أعمال الورشة.

وبدءاً من برنامج تدريبي بعنوان " كيف تكتب سيرتك الذاتية" مروراً ببرنامج تدريبي آخر عنوانه " كيف تستقطب دعماً لمجموعتك" وبرامج أخرى عديدة مضت الشراكة بين الورشة والمنظمة الهولندية متطورة فأنجزا معاً ورشة عمل أولي حول " تصميم وتحريك العرائس" أشرفت عليها المدربة الهولندية المعروفة " هايدي" وانتهت بأول مهرجان لفن العرائس في الخرطوم وقد شهدته حدائق الملازمين في يناير ٢٠١٠ وأعقبتها ورشة عمل أخرى حول " صناعة وتوظيف القناع للعرض المسرحي" فى إبريل ٢٠١٠.

وبالتوازي مع هذه الأنشطة الفنية ثمة برنامج تأهيلي في مجال الإدارة لأعضاء الورشة ظل متواصلاً منذ فبراير إلى يوليو ٢٠١٠ موّلته " سفارة المسرح" وأحرز بعض النتائج، لعل أهمها

الاتفاق بين الورشة والمؤسسة الهولندية على إنتاج عرض مسرحي ضخم، يضم فريقاً من الفنانين السودانيين والهولنديين. وكان يفترض أن يقدم فى الشهر الأخير من العام إلا أن الظروف التي شهدها المشهد السياسي، على وقع موضوع استفتاء سكان جنوب السودان المقرر فى ٩ يناير ٢٠١١ ، حالت دون قيامه وتم تأجليه إلى وقت لاحق فى السنة المقبلة.

إجمالاً، يمكن القول عن حال هذه الفرقة، التي تعد الأكبر والأعرق والأكثر استقراراً فى المشهد الراهن للفرق المسرحية المستقلة فى السودان، إنها تمضي بصورة جيدة نحو ترسيخ تجربتها، لكن مع تطعيم هويتها المستقلة بشراكات هنا وهناك، ومع جهات وطنية وأجنبية، وبالاستفادة من ميراثها الشخصي وتجارب الفرق الأخرى فى مقاومة واقع غياب الدعم الرسمي، وغياب المنابر كـ " صالات المسارح، دور النشر، المجلات والدوريات".

إذن، خلال الفترة التي يغطيها التقرير اكتفت " الورشة .." بشراكتها مع " سفارة المسرح " وانغلقت على تلك الورش التأهيلية ولم تشترك، طيلة العام، فى اي عمل مسرحي سوى ذاك الذي رعته منظمة " صيحة"، ومرّ ذكره. لعلها فى فترة انتقالية، أو هي فى طور بين مرحلة وأخرى.

من المؤسسات الثقافية الغربية التى دعمت المسرح السوداني في ٢٠١٠ المركز الثقافي الألماني الذى موّل ورشة تدريبية في ديسمبر ٢٠١٠ لمجموعة من المسرحيين الشباب تطلق على نفسها اسم " جذور"، والمجموعة حديثة التكوين" ويقودها الممثل والمخرج الشاب جاستن جون وهو شغوف بتطوير امكانيات الاداء الجسدى لدى الممثلين ويستفيد فى ذلك من الثقافات الشعبية المحلية، خصوصاً فى جنوب السودان،ويستثمر الرقصات والأداءات المصاحبة لبعض الطقوس فى تطعيم عروضه بملمح جسدي مختلف ومغاير، إضافة إلى انه ينفتح دائمًا على الثقافة العالمية ويحاول اختبار ما يعرفه في تجاربه الأدائية.

ذات المجموعة، أي جذور، كانت وجدت دعماً مع سفارة أسبانيا فى الخرطوم وقدمت عرضاً لافتاً بعنوان " إنهم ليسوا هنا" بإشراف من فرقة مسرحية أسبانيا تدعي " الحملان" فى مسرح مركز شباب أم درمان خلال شهر يونيو ٢٠١٠ .

## المهرجانات المسرحية

لغاية العام ٢٠٠٤ كان مهرجان أيام البقعة المسرحية (٢٧ مارس إلى ٤ إبريل) هو الوحيد فى الساحة المسرحية السودانية، وأول دورة منه كانت في العام ٢٠٠٠. وعلى وقع برامج " الخرطوم عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٥" أحدثت وزارة الثقافة فعاليات ثقافية عدة، بينها ( مهرجان أيام الخرطوم المسرحية) وقد أُعلن عنه، للمرة الأولي، علي أساس إنه مهرجان محلي سنوي، للعروض الطويلة الخاصة بالمحترفين، إلا أن ضعف الموازنة أدي إلى تأجيل دورته الثانية، لتقام في العام ٢٠٠٧ بدلاً من ٢٠٠٦، وفى الفترة من ٢٠ إلي ٣١ ديسمبر ٢٠٠٩ أقيمت دورته الثالثة ولكن دورته الرابعة لم تقم خلال ٢٠١٠ !

أما مهرجان أيام البقعة المسرحية الذي أطلقه المسرحي علي مهدى نوري في العام ٢٠٠٠ م من مؤسسته الخاصة " مسرح البقعة" فقد ظل مستمراً وبلغ دورته العاشرة فى العام ٢٠١٠. ونرى أن هذا المهرجان استفاد كثيراً من واقع غياب الفعاليات المسرحية "الرسمية"؛ فغدا الممثل الوحيد علي خشبة المسرح السوداني طيلة العقد الماضي، وهذه الوضعية مكّنته طبعاً من الحصول على أشكال مختلفة من الدعم خصوصاً من بعض مؤسسات الدولة ذات الصلة بالثقافة (الغريب إنها لا تدعم المسرح الرسمي) علاوة على مؤسسات مسرحية دولية مثل الهيئة الدولية للمسرح وسواها.





عموماً، شاهدنا فى دورة المهرجان الأخيرة (٢٧ مارس إلى ٤ إبريل ٢٠١٠) ١٠ عروض مسرحية محلية، إضافة إلى ٣ عروض دولية من (تشاد ومصر وأمريكا). وجاء المهرجان هذا العام محتفياً بمناسبات عدة، منها مرور عقد من الزمان على تأسيسه، ومرور أكثر من مئة عام على دخول فن المسرح إلى السودان، كما احتفى بتجربة الرائد المسرحي محمد شريف علي، وأصدر بمناسبة تكريمه كتابا بعنوان " محمد شريف علي : أو بلاغة الضحك" من إعداد السر السيد. كما شهد المهرجان مجموعة من ورش العمل لعل أهمها ورشة ( المسرح والصحافة الفنية) التي هدفت إلى ربط الصحافيين الفنيين بمصادر المعرفة المسرحية السودانية وتمليكهم طرائق مبسطة تفيدهم في قراءة العرض المسرحي .

لكن، على رغم أن هذه الدورة بدت محتشدة بالأنشطة الثقافية الموازية وهي شهدت حضوراً جماهيرياً كبيراً، إلا أن عروضها بدت ضعيفة غالباً، خصوصاً المحلية منها ولعل ما فاقم إشكالاتها الإمكانات المحدودة لخشبة (المسرح القومي) وهي الوحيدة فى الخرطوم المؤهلة لاستقبال النشاط المسرحي ، فأجهزتها الصوتية رديئة وإضاءتها فقيرة وشحيحة في خياراتها.

وقياساً علي دورات ماضية تراجعت العروض المقدمة في المهرجان كثيراً من حيث طموحاتها الفنية بل أن بعضها بلغ به التعثر أن عجز في تحريك قطع الديكور واختيارات الأزياء والتنفيذ الموسيقي وغير ذلك مما يعد من أسس العرض المسرحي، مع أن معظمها لمخرجين عرفوا بتجارب مهمة في ما مضي لكن يبدو أن حالة الركود التي عمت المشهد المسرحي قبل انطلاقة المهرجان أثرت علي خبراتهم كثيراً فقدموا تجارب ينقصها الكثير من الضبط الفني.

وأغلب العروض السودانية في المهرجان اعتمدت علي المكتبة المسرحية المحلية عدا نصًا واحدًا هو (المستأجر الجديد) ليوجين يونسكو وأخرجه سيد أحمد أحمد، وقد تعددت الأعمال مجتمعة في مضامينها بين قضايا الحرب والنزوح والفقر والفساد لكنها بدت شحيحة في حلولها الفنية وفي هذا الإطار، يمكن نذكر، عرض (الفرن) . أي المخبز البلدي . وهو من تأليف وإخراج عطا شمس الدين، إذ بدأ بأخطاء عديدة في توظيفه قطع الديكور ما أفقد بدايته الكثير من وهجها وهو تناول بحس سياسي واضح أشواق خبّازين اثنين في تولي شأن المخبز ومثّل لنزوعهما السلطوي بتنازعهما على تولى ( كوريغ). أي القيام بدور من يفرغ الفرن من الخبز بدلاً من عجن الدقيق أو تقطيعه فمن يتولي (الكوريغ) هو في مقام أكبر من غيره داخل (الفرن)، لكن المخرج والمؤلف شمس الدين، قدم رؤية متناقضة مع ما وضح من خطاب الشخصيتين المتنازعتين على تولي أمر القيادة بعد السفر الطارئ لقائدهما.. فمن تساؤلهما عن قسمتهما في السلطة و عدالة توزيع الفرص بينهما وأهلية كل واحد منهما يمضي العرض لينغلق في النهاية بعودة قائد الفرن مرة أخرى لينتهي صراع الخبازين بقبول إدارة القائد القديم للأمور؛ وباختصار يقول العمل، وفى إطار فني رتيب، إنه لا يصلح لإدارة الفرن إلا الشخص (القديم) ذاته .

أما عرض(أحلام حلة فوق) للمخرج والمؤلف عبد الرحمن مهدي وبرغم انفتاحه على فضاء مختلف إذ اعتمد شكل المسرح الدائري في ساحة مفتوحة واستثمر بعض الأغنيات والأزياء والإكسسورات الشعبية إلا أنه بدا مفككاً وهشاً في بنيته الفنية؛ فهو حوى شخصيات عديدة ( نساء ورجال ) لكن بلا فروق نوعية بينها فكلها تتحدث بصوت واحد ، عجز العمل عن تقديم اختلافاتها في إطار درامي متماسك وهو منذ البداية قال ما



أراد قوله، وبطريقة أحادية : هجر الناس القرى بسبب الضرائب والجبايات، وانتشروا في التجمعات العشوائية بالمدن الكبيرة لكن هنا أيضاً لاحقتهم الحكومة بالضرائب.. ففروا إلي خارج البلاد.

وفي عرض (الأرض) لمحمد نعيم سعد و الذي حاز جائزة أفضل عرض نشاهد لوحات راقصة للممثلين سحر إبراهيم وايهاب بلاش وذلك بعد أن نسمع ملخصاً للعرض عبر أجهزة الصوت ومفاده أن ( الأرض) مهددة بالكثير من المخاطر نتيجة للتعامل السالب مع البيئة. لكن، وإلى أن ينتهي العرض، لا نفهم ما الصلة بين مجموعة من اللوحات الراقصة التى لا رابط بين أولها وأخرها وهذه الحكمة البيئية.

وفي عرض ( مونولوج لست شخصيات) للمخرج محمد بعباش تتحول الخشبة إلى حلبة مصارعة عنيفة، أجساد تتعانف بطريقة بدائية وغير فنية، بصورة عشوائية لا تشبه فن الإيحاء والاختزال والتجريد.

إجمالاً، لم يكن بين العروض السودانية ما يلفت، كلها جاءت هشة وهزيلة ويبدو أن للأمر صلة بحقيقة أن المشهد المسرحي كان عاطلاً طيلة الفترة السابقة للمهرجان.

## التأليف والنشر المسرحي :

في الفترة التي يغطيها التقرير لم تقدم المكتبة المسرحية السودانية سوى الكتاب الصادر في إطار مهرجان أيام البقعة: ( محمد شريف علي : أو بلاغة الضحك) وهو جاء في طبعة متقشفة وفي عدد محدود "نحو ١٠٠٠ نسخة" وحكى عن سيرة الرجل مع التمثيل منذ بداياته الأولى. ثمة كتاب صدر في الشارقة في نوفمبر حول " المسرح الجامعي في العالم العربي" وتضمن دراسة للباحثة والممثلة السودانية تهاني الباشا.

لكن، المجلات والدوريات الثقافية المتخصصة والمسرحية ظلت غائبة علي مدار العام. في الأساس، لا يمكن الحديث عن حركة نشر مسرحي في السودان بخاصة بعد توقف صدور مجلة "الموسيقي والمسرح" وهي لم تصدر سوى ثلاثة أعداد في وقت متأخر من تاريخ كلية الدراما. وإلى وقت قريب كانت بعض المجلات الثقافية التي تصدرها وزارة الثقافة مثل " الخرطوم" و " الثقافة" تتيح مجالاً للمادة المسرحية إلا أن حال هذه المجلات تدهور في الفترة الأخيرة وما عادت تصدر وإن صدرت ففي شكل غير راتب ومع مشكلات في التوزيع وعموماً لا نستطيع الكلام عن حضور للمجلة الثقافية في مشهد العام ٢٠١٠ .

## المسرح في الصحافة

لكن، من الممكن الحديث عن حضور لقضايا المسرح في الصحافة. شهدت الملاحق الثقافية سجالات مسرحية عدة إلا أنها تركزت على قضايا ذات طابع عام، يخص المجال المسرحي في علاقته ببعض المؤسسات الرسمسة والخاصة، أي أن ما كُتب في الصحافة لم ينشغل بالعروض المسرحية، على قلتها.

وفي هذا الإطار نجد أن الملحق الثقافي لجريدة الأخبار، على وجه التحديد، أفرد مساحات واسعة، بدءاً من شهر إبريل، وفي أعداد متصلة منه، لحديث إشكالي عن مصادر تمويل " مهرجان أيام البقعة" التابع للمسرحي علي مهدي، واشترك في هذا السجال مجموعة من المسرحيين وغلب على روح الحديث التشكيك في أرقام موازنة المهرجان؛ وراح بعضهم ينتقد الدولة لرعايتها المهرجان، وهو يخصّ " مؤسسة خاصة"، و من دون مراجعته والتدقيق فيما يصرفه من مال على أنشطته.

لم يغب هذا الطابع " الصراعي" في كل حديث أعقب دورات هذا المهرجان المتتالية، وبخاصة الكلام عن نتائج لجنة التحكيم في المسابقة والطعن في مصداقيتها أو نزاهتها وهو ما برز

حاداً في الدورة المنقضية من المهرجان.

الصحافة كانت مسرحاً مهماً أيضًا للسجال حول موضوع " اتحاد الفنون الدرامية"، بدءاً من شهر إبريل أيضًا، إذ كُتبت عشرات المقالات والتعقيبات حول هذا الموضوع ، واستمرت حتى لحظة كتابة هذا التقرير. ويلاحظ هنا أن مجموعة المسرحيين ذاتها التي انتقدت المهرجان وظروف تشغيله انتقلت بكلامها إلى موضوع الاتحاد ومسألة شرعية مكتبه التنفيذي. والكلام هنا توجه أيضًا إلى " علي مهدى".

نادت المجموعة، ولنسمها مجموعة محمد شريف علي، بحل الاتحاد وسحب الثقة من رئيسه ونظمت حملة توقيعات لهذا الغرض وسط المسرحيين وقّع عليها عشرة من ١٢ يتكون منهم المكتب التنفيذي للاتحاد ذاته"!"، وأعقبت خطوتها هذه برفع مذكرة لمسجل الجمعيات الثقافية دعته خلالها إلى تجريد الاتحاد القديم من شرعيته.

فهو منذ تأسيسه، قبل خمس سنوات، لم يدعُ إلى جمعية عمومية في موعدها المحدد في النظام الأساسي، كما أنه لم يحقق الأهداف التي قام من أجلها. وساقت المجموعة جملة من الأسباب الأخرى لتعزيز دعوتها، بينها أن الاتحاد لم يرع مهن الفنون الدرامية ولم يدافع عنها طيلة عمره، إذ لم يتخذ أي موقف من أية قضية تخصّ المجال أو المشتغلين به، ولم يصدر بياناً أو منشوراً في أية مناسبة، علاوة على أنه لم ينظم أي نشاط مسرحي.

وحملت المجموعة بشدّة على رئيس الاتحاد، الذي تصفه بـ "الرئيس الأسبق والسابق والحالي" وحملته المسؤولية في ضعف كيانها. وقال الممثل محمد شريف علي في هذا السياق: "علي مهدي تولى رئاسة اتحاد الدراميين لمدة ٢٠ سنة ولم يفعل أي شيء... لذلك نرى أنه غير جدير برئاسة اتحاد الدراميين". أما مهدي فشدد على شرعية الاتحاد ورئاسته له، مستنداً إلى قانون صدر في العام ١٩٩٦ ينص على عقد الجمعية العمومية بعد خمس سنوات، وحدد على ضوء هذا القانون موعداً لجمعيته مطلع يوليو الماضي. إلا أن مسجل الجمعيات الثقافية دخل على الخط وطلب تأجيلها إلى حين الفصل في الطعن المقدم من جانب مجموعة المسرحيين التي يقودها محمد شريف علي.

وأخيراً، قرر مكتب المسجل، بتوصية من وزير الثقافة، تكوين لجنة تسييرية، تضم ممثلين لطرفي الخلاف، مهمتها جمع اشتراكات الأعضاء والتمهيد لعقد الجمعية وتكوين الاتحاد الجديد، عقب عطلة العيد. وعلى رغم ان هذا القرار وجد قبولاً وسط غالبية مجموعة محمد شريف علي، إلا ان بعضهم رفضه ورأى فيه محاولة لـ «إرضاء الطرفين» وليس عملاً بالقانون.

لكن اللجنة التسيرية لم تجتمع وهي، بالتالي، لم تجمع اشتراكات الأعضاء ولم تحدد موعداً للجمعية العمومية. وعُلم ، أخيراً، أن المجموعة، ومن دون علي مهدي، اقترحت يوم ١٨ / ١٢ موعداً لجمعية عمومية لتكوين المكتب الجديد للاتحاد.

في الأثناء ذاتها، نجح علي مهدي في الحصول على ثقة الدولة في الحلول بمنصب الرئيس في " مجلس المهن الموسيقية والمسرحية" وهو كيان جديد يتبع لوزارة الموارد البشرية، وهي الأخرى حديثة التكوين "٢٠١٠ " وقد حاز علي مهدي على رئاسته بقرار من رئيس الجمهورية.

لكن، ما يُلاحظ هنا، أن قائمة التنفيذين بالمجلس حوت أسماء من المجموعة المناوئة لعلي مهدي في موضوع الاتحاد. بدءاً من محمد شريف علي، قائد المجموعة. طبعاً، تكلم الناس عن دور لعلي مهدي في حضورهم، وإنه ربما يريد كسبهم إلى جانبه.

والملاحظة الفائتة تحث على توسيع القوس أكثر



للإشارة إلى أن المشهد المسرحي السوداني ظل مشروطاً منذ وقت بحال من الاستقطاب السياسي. يجثم الظل السياسي الثقيل على مفاصل العمل المسرحي بأكمله. ويمكن القول أن كل المؤسسات المسرحية الرسميّة محكومة بالولاء الحزبي، بخاصة المسرح القومي؛ فمن يديره يأتيه بالتعيين السياسي وليس انتخاباً يعتمد الدرجة الوظيفية والكفاءة وسنين العطاء وسواها من قيم الخدمة المدنية. من هنا، نجد أن الخطاب المسرحي، على مستوي الصحافة الثقافية بدا متأثراً بهذه الحالة السياسية المشدودة بين الانتماء إلى الحزب الحاكم ومعارضته وليس ثمة موقفا وسطاً بين الاثنين.

ومما يلاحظ أيضاً في السياق ذاته أن الخلاف حول مؤسسات " مستقلة" مثل " اتحاد الفنون الدرامية" أو " الهيئة الدولية للمسرح" لم يخل هو الآخر من ذلك الطيف السياسي. ترجح الأكثرية من المسرحيين أن علي مهدي يجد دعماً من وزراء ووزارات ليحل رئيساً هنا وهناك أو ليقيم مهرجانا مسرحياً سنوياً أو ليسافر وفرقته للمشاركة في مهرجانات مسرحية في مصر وتركيا والفلبين وإيران وأمريكا أو ليرشح فرقاً لمهرجانات مسرحية في القاهرة وعمان وسواها من عواصم عربية .

لكن، يبدو لنا أن ثمة، في هذا الجانب، ما يملكه علي مهدي غير علاقته بالحزب الحاكم ويفتقره سواه؛ فعلاقته بالحزب الحاكم بالكاد تبدو واضحة قياساً علي علاقة العديد من المسرحيين، بخاصة وسط دكاترة كلية الدراما، إلا أن هؤلاء أكثر الناس ضيقاً مما يحدثه الرجل، بخاصة أنه لم يحصل علي الامتياز الأكاديمي الذي لديهم : الدكتوارة، ومع ذلك هو الأكثر حضوراً ونفوذاً!

## المشاركات المسرحية الدولية :

تاريخ مشاركات المسرح السوداني في المهرجانات الدولية حديث نسبياً، وهو محدود أيضًا، إذ لا يتجاوز الفضاء العربي غالباً، وخلال العام ٢٠١٠ حافظ السودان علي حضوره في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي (١٠ إلي ٢٠ أكتوبر) ، لكن مشاركة هذه السنة شهدت أحداثاً أقلّ ما يمكن أن توصف به بأنها غريبة وعجيبة.إذ تفاقمت الخلافات وسط موظفي "المسرح القومي" حول المشاركة في المهرجان عقب صدور قرار من لجنة تحكيمية كوّنها مدير المسرح، مفاده أن العروض التي قدمت للمشاركة في المهرجان المصري "غير موفقة"!

والعروض قُدمت من ممثلين ومخرجين بالفرقة القومية كي يتم انتخاب واحد منها للمشاركة في المهرجان.

على أن الثغرة كانت واضحة في الحيثيات التي قدمتها اللجنة التحكيمية؛ فهي مكتوبة بلغة ضعيفة جدا، لم تخل من أخطاء نحوية وإملائية، علاوة على أنها تضمنّت قيماً نقدياً ركيكة ومتخلفة. من هنا، كان إحتجاج أعضاء الفرقة معقولاً وهم عبّروا عن إحتجاجهم في عريضة طعن رفعوها إلى مدير المسرح.

لم يرفض مدير المسرح قرار اللجنة، المكونة في معظمها من أساتذة متخصّصين يدرسون في كلية الدراما، لكنه لم يحسم الأمر نهائياً وأبقاه معلقاً. اذ طلب من المخرجين، بعد تسلّمه عريضة طعنهم، التشاور في ما بينهم لحل المشكلة حتى "لا تضيع فرصة السودان في المشاركة بالمهرجان".

وكانت اللجنة المحكمة أرفقت قرارها السلبي باقتراح مفاده أن علي المسرح القومي اختيار العمل الحائز علي جوائز الدورة الأخيرة من " مهرجان أيام الخرطوم المسرحية" وهو "سكة على ظهر النهر" للمخرج والمؤلف ذو الفقار حسن عدلان.

بيد أن هذا العمل لفرقة خاصة، والمشاركة الرسمية في المهرجانات العربية تخص الفرقة الرسمية وهي " الفرقة القومية للتمثيل"، وهذا هو





ما قيل في الأيام الأولي، إلا أن مدير المسرح قرر اعتماد مشاركة هذه الفرقة الخاصة بدلاً من الرسمية. وعلى رغم أن ذلك لم يكن مرضياً لأعضاء الفرقة القومية إلا أنه حصل فعلاً وشاركت الفرقة الخاصة بعرضها ذاته في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي .

المشاركة الثانية في ذات المهرجان كانت من نصيب فرقة " هزار" وهي فرقة خاصة أيضاً وقدمت في المهرجان مسرحية " دافور سيراً على الحبل" من تأليف أحمد رضا دهيب وإخراج سيد أحمد أحمد.

وفي ما يتصل بهذه الدورة من مهرجان القاهرة التجريبي يلاحظ أيضًا ورود اسم د. فضل الله أحمد في لجنة التحكيم بالمهرجان، وهي المرة الأولي التي يشارك فيها سودانياً بلجنة التحكيم في المهرجان الذي تجاوز العقدين من الزمان. كما شارك د. عثمان البدوى في الملتقي الفكري.

وفي مشهد المشاركات الدولية أيضًا، ثمة مشاركة لفرقة " البقعة" التابع لعلي مهدي في الولايات المتحدة الأمريكية بمسرحية " بوتقة سنار " في إطار فعالية إقامتها مجموعة مسرح الاتصال الأمريكية ومكتب الهيئة الدولية للمسرح ITI في أمريكا واستمرت لأسبوعين بدءاً من ٢٥ سبتمبر.

وتابعت "الورشة الجوالة" ـ وهي فرقة حديثة التأسيس ـ علاقتها بمهرجانات المسرح الجامعي في المغرب اذ شاركت في مهرجان الدار البيضاء الدولي للمسرح الجامعي في الفترة ١٠/٧ إلى ١٥/٧ بمسرحية " وطن أو وطن" تأليف أحمد صالح وإخراج ربيع يوسف.

أخيراً نذكر مشاركة فرقة " كوتو" بمسرحية " مأساة يرول" تأليف الخاتم عبد الله وإخراج السماني لوال بملتقي المسرح العربي في إمارة الشارقة في السادس من يناير ووجدت مشاركتها أصداء إعلامية ونقدية كبيرة.

وكنا نوهنا، فى مفتتح التقرير، إلى مشاركة فرقة " المسرح التنموي" في "مهرجان دمشق للفنون المسرحية" بدعم من وزارة الثقافة، ثم مشاركة "الفرقة القومية للتمثيل" في " مهرجان الجزائر للمسرح المحترف" ومهرجان " ٢٤ ساعة مسرح دون انقطاع " في المملكة المغربية.

إذن، بلغت مشاركات المسرح السوداني في مهرجانات المسرح الدولية، خلال ٢٠١٠ ثماني مشاركات فقط، وكلها لم تحرز جوائز أو ترشيحات لجوائز أو أصداء لافتة إلا في مشاركتين، الأولي مشاركة مسرحية " مأساة يرول" التي حصدت أصداء نقدية مهمة ولافتة، والثانية مشاركة مسرحية " وطن أو وطن" في مهرجان الدار البيضاء للمسرح الجامعي فقد حازت تنويهاً من قبل لجنة التحكيم.

## المسرحيات الجماهيرية

لا تنتج وزارة الثقافة العروض المسرحية إلا للفرقة القومية للتمثيل، تلك هي القاعدة. ولكنها تتيح خشبة المسرح القومي للفرق الخاصة عبر صيغة إنتاجية تنص علي أن يقوم "المسرح القومي/ التابع لوزارة الثقافة/ بطباعة التذاكر ودفع تكلفة الإعلان عن العرض المسرحي في التليفزيون والإذاعة وإتاحة الخشبة فيما تدفع الفرقة الخاصة للممثلين وتكلفة الأزياء والفنيات الأخرى، ويأخذ المسرح ما نسبته ٣٠٪ من عائد العرض المسرحي.

لكن، هذه الصيغة غير مستقرة، وهي مشروطة بما يجده المسرح القومي من الموازنة العامة، ولعل من المهم أن نذكر هنا أن " المسرح القومي" كان بادر السنة الماضية "٢٠٠٩" وأحدث برنامجاً للعروض "التجريبية" ودفع تكلفة إنتاجها كاملة ( وهي تكلفة لا تتعدى ٤ آلف دولار) وأتاحها للجمهور مجاناً. بيد أن التجربة لم تستمر خلال سنة ٢٠١٠ ولم نشهد سوى عرضا يتيما هو "



طقس الدم" لفرقة " جذور" وهو من اخراج جاستن جون، وقدم في الفترة ١٣ ـ ٢٣ يناير بمسرح الفنون الشعبية .

إذن، تحت ضغط ضعف الميزانية المخصصة، لم تجد إدارة المسرح سوى إيقاف العروض المسرحية، في بعض الأيام، و تأجير الخشبة لحفلات التخرج لطلاب الجامعات وحفلات الفرق الموسيقية لتغطى بعائدها احتياجاتها اليومية، ولعل الصيغة الإنتاجية التي فرضتها علي الفرق المسرحية الخاصة نابعة من هذا الواقع الشحيح.

عموماً، مجمل ما قُدم علي خشبة المسرح القومي من المسرحيات " الجماهيرية" ـ وتسمي التجارية أيضًا ـ لم يتعد أصابع الكف الواحدة وبالترتيب هي: مسرحية "الحصة الثانية" تأليف عادل إبراهيم محمد خير وإخراج مصطفي أحمد الخليفة وقدمت في ١٧ ـ ٢٧ فبراير، ثم مسرحية " من سيربح الوزارة" تأليف نصر الدين عبد الله وإخراج السر محجوب في ٥ ـ ٢٥ مايو، ثم مسرحية " آخر بت في الدنيا " تأليف وإخراج عبد الرحمن مهدي ١٤ ـ ٢٤ يوليو ، ثم مسرحية " "بنات في ورطة" تأليف أحمد دفع الله وإخراج بدر الدين عبد العزيز وهي بدأت في مطلع أكتوبر ولكنها لم تكمل أيامها المعدودة " عشرة أيام" وأعقبتها مسرحية " بيضة أم كتيت" تأليف وإخراج مصطفي عبد الكريم ، في شهر نوفمبر وهي الأخرى توقفت سريعاً متأثرة بضعف الحضور الجماهيري.

وفي أثناء كتابة التقرير، أي مطلع شهر ديسمبر، بدأت عروض مسرحية جماهيرية جديدة بعنوان " أبيض وأسود" من تأليف وإخراج محمد نعيم سعد، ولكنها من إنتاج شركة خاصة واستغلت مسرحاً آخر غير المسرح القومي.

وفي حال هذه المسرحيات " الجماهيرية" أو " التجارية" يمكن القول أنها تشترك، مجتمعة، في ضعف الحضور الجماهيري، وهي تشترك في هزالها فنياً ـ نستثني بيضة أم كتيت ـ إذ أنها مصممة، شكلاً ومضموناً، بخفة شديدة، مشغولة بنكات تافهة وإيحاءات جنسية فجة، علاوة على الكثير من الاستعراض السهل و الرقص المجاني، وكل ذلك، يُمرر على أساس أن " الجمهور عايز كدة" .

## الحراك النقدي

عدا القراءات النقدية التي نُظمت في إطار مهرجان " أيام البقعة المسرحية" لم تشهد الساحة المسرحية السودانية أي حراك نقدي. يمكن القول هنا، أن غياب المجلات والدوريات أدى دائما إلي غياب المساهمات النقدية العلمية، وبنظرة إلي الحراك النقدي خلال العام ٢٠١٠ نجد أنه لم يتتبع ما قُدم من عروض، على قلتها، وكل ما كُتب في الصحف يدخل في باب المواد الخبرية والتقريرية، أو هو عبارة عن سجالات حول " الاتحاد" و "مهرجان البقعة" ..إلخ.

## خلاصات وملاحظات

- بقراءة المعطيات، نجد أن المسرح السوداني تراجع كثيراً في سنة ٢٠١٠ ؛ فعلي صعيد المؤسسة الرسمية نجد أن المسرح القومي لم ينتج في برنامج "المسرح التجريبي" سوى عرضاً واحداً خلال ٢٠١٠ وهو قد أنتج ستة عروض في العام ٢٠٠٩ وفيما نجد أن الفرقة المسرحية الرسمية قدمت عملين السنة الماضية " أي ٢٠٠٩" فأنها لم تنتج شيئاً في هذه السنة. والمكتبة المسرحية حفلت السنة الماضية بكتابين أصدرهما مهرجان البقعة وهو لم يصدر سوى كتابًا واحدًا هذه السنة. وعلى رغم أن حجم المشاركات الخارجية أكبر خلال هذه السنة إلا أن الإشكاليات المصاحبة لهذه المشاركات كانت أكثر.
- أكثر القضايا المسرحية تناولاً وطرحاً :

"تأسيس اتحاد جديد للدراميين" و "مهرجان أيام البقعة".

- ثمة إشكاليات لا تحصي في البني التحتية. خشبة المسرح القومي هي الوحيدة المتاحة، وهي تعمل بمقومات فنية رديئة ومنتهية الصلاحية " الإضاءة ، الصوت، الكواليس ، غرف الأزياء والمكياج"، علاوة علي أن صالتها مكشوفة ومتأثرة دائمًا بالطقس ومن الصعب العمل عليها في الخريف والشتاء.
- الفرق المستقلة تعاني من نقص التمويل وعدم توافر صناديق دعم وطنية وهي تضحى بالكثير عندما تقيم علاقات. طارئة في معظمها مع منظمات غوث وتنمية كي تجد دعماً لمشاريعها.
- ضعف حضور المعلومات المتعلقة بالمسرح السوداني علي الإنترنت
- ضعف الحضور المسرحي على مستوي أجهزة الإعلام المؤثرة كالتليفزيون والإذاعة
- ضعف الإهتمام العربي بالمسرح السوداني فحتىّ مصر القريبة لا علاقات مسرحية لها مع السودان إلا على مستوى مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ومنظمات مسرحية مثل " الهيئة الدولية للمسرح" أو " الهيئة العربية للمسرح" غير معروفة إلا لقلة من المسرحيين السودانيين، وللمفارقة، هم : من يديرون مكاتبها في الخرطوم.
- إمارة الشارقة، ممثلة في دائرة الثقافة والإعلام، بدأت تهتم بالمسرح السوداني أخيراً وخلال سنة ٢٠١٠ دعت فرقة كواتو إلى افتتاح ملتقي المسرح العربي، كما دعت الرائد في مسرح الطفل موسي الأمير لـ " ملتقي مسرح الطفل" في ٢٤ نوفمبر وهي، أي الدائرة، استكتبت الباحثة والممثلة تهاني الباشا في موضوع " المسرح الجامعي" كما كانت اشترت وطبعت خمسة نصوص مسرحية سودانية في العام السابق.
- وخيط الإشكاليات لا ينتهى هنا. ولكن، التقرير ينتهى .

# دلالة المكان في الفيلم البوليسي
## السينما المصرية نموذجًا

محمد عبد العزيز السيد
■■■ مصر



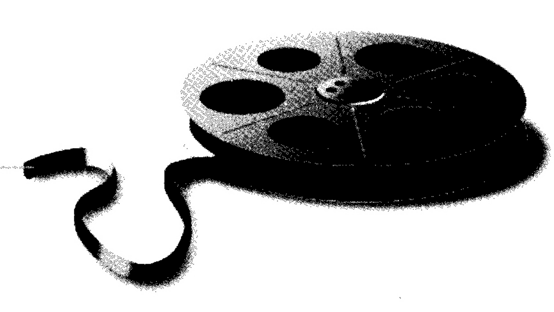
يلعب المكان دوراً هاماً في أي عمل مرئي، ويزداد هذا الدور أهمية في العمل السينمائي، فهو أكثر الفنون محاكاة للواقع، من حيث كونه قائماً على مفردات بصرية ذات طابع خاص في الوصف والسرد والإيقاع في نفس الوقت. فالمكان في الفيلم البوليسي يمثل أبعاداً تختلف عن أبعاده المعهودة والنمطية الموجودة بأي سياق فيلمي آخر، فالفيلم البوليسي يمتاز بتركيبة سردية خاصة، حيث هو لغز يتم كشفه وحله تدريجياً من خلال تتبع آثاره الخفية في ظلال المكان.

من هذا المنطلق يحمل المكان في الفيلم البوليسي دلالة خاصة يتفرد بها، فالمكان هنا يركز على كونه حاوياً للجريمة، للشخصيات المتهمة والبريئة، فالمكان يحمل آثار الجريمة وأيضًا آثار مفتاح الحل.

## مفهوم المكان

هل المكان يرتبط بالحدود فقط حتى نعرفه؟ أم هو كلمة تطلق على أي حيز مُعين؟ أو بمعني أدق تطلق على أي أرض أو فضاء، فارغاً كان أو مأهولاً. قد يُعيننا الأصل اللغوي على تتبع أو كشف كُنه هذا المفهوم، فعند الرجوع إلى جذرها اللغوي وهو "مكن" بالمعجم لوجدنا معناه "جعل له عليه سلطانا"(١)، وبالكشف أيضًا تحت الجذر "كون" وجدنا "كون الله الكون: أخرجه من العدم إلى الوجود"(٢)، ومن هذين الجذرين نستنتج أن المكان هو تشكيل الكون وتصويره من قبل الله عز وجل وهذا المعني ينطبق على مرحلة ما قبل تعامل الإنسان مع الأرض، والذى يتضح من خلال الجذر الأول حيث استخلاف الإنسان على المكان أو الأرض، وبالنظر أيضا إلى معنى الجذر الأول "مكن" فإنه لا ينحصر في معني السيطرة الجبرية أو الإخضاع بالقوة، ولكنه اشتقاق لجذر قد يكون القصد المجازي من تعريفه هو المعرفة والتعامل والإخضاع لهذا الموضع المسمي "مكان"، حتى ولو كان صغيراً مثل البيت أو الأرض أو غيره، فالمكان يصبح خاضعا لوجهة نظر الإنسان وتعريفه، وبالتالي يُسقط عليه كل قناعاته واعتقاداته الشخصية، حيث يرصد الإنسان العلامات المميزة للمكان حتى يستطيع تصنيفه، فعلى حد قول "مرسيا إيلياد": "فمن جهة أولى، هنالك المكان الداخل فى النطاق الكونى. وهو منظم، ومسكون من قبل البشر. ومن جهة ثانية، هنالك خارج ذلك المكان المألوف، منطقة مجهولة، موحشة ومخيفة، تتجول فى أرجائها الأبالسة، ويسرح فى أنحائها الغرباء وأشباح الموتى. وبكلمات موجزة، هنالك العشوائية ، والموت والليل، مقابل النظام والنشاط الإنسانى."(٣)، وعلى هذا الأساس يتم تعريف ووصف المكان من حيث شكله الفيزيقي أو سماته الميتافيزيقية، فالأول مرتبط بالمادي الذي يحقق سهولة التعامل، والثاني يرتبط بالخوف والاسترابة، حيث انعدام ألفة وخبرة التعامل ، فوجهة نظر الإنسان وإحساسه وانطباعاته هي الفيصل في وصف وإدراك المكان من خلال صفتي الألفة (البيت، المدينة) أو الوحشة (الصحراء). وتقول "سيزا قاسم": "إن المكان حقيقة معاشة، ويؤثر في الناس بنفس القدر الذي يؤثرون هم فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، ويحمل المكان في طياته قيماً تنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي، فيفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس الذين يلجونه"(٤)، فالاحتكاك بين الإنسان والمكان ينتج السلوك، وبالرغم من تأثير الإنسان في المكان، فالعكس يحدث أيضًا، فسلوك أهل الأحياء المدنية يختلف باختلاف شكل المعمار وتنظيمه الداخلي. وبالإضافة إلى ذلك يتم تصنيف المكان بأبعاده الداخلية التي "تخضع لبعد دلالي يختلف عما إذا ما دخلت في منظومة المقدس والإنساني(٥)"، ففي حالة المقدس يخضع المكان لشكل دلالي يشوبه نوع من المركزية بالنسبة إلى ما يحيط به مثل مدينة "مكة المكرمة" أو "القدس" أو غيرها من المدن التي تكتسب أبعاد مقدسة، وينسحب ذلك أيضًا على بعض الأحياء المدنية مثل "السيدة زينب" و"الحسين" وغيرهما من الأحياء، فأبعاد هذه الأماكن تكتسب نماذج معرفية تتعدى المكان بحدوده المادية، حيث إنها تُحيل إلى عالم غيبي أو متعالي، فهى في بعض الأحيان تصبح بمثابة المرشد أو الموجة للإنسان من خلال بعد مركزي ينطوي على القدسية.

ومما سبق نستطيع أن نقول إن هناك تعدد للمراكز والتي على أساسها تتعدد الأمكنة، مما يسوقنا بدوره إلى تعدد متشيعي الأماكن سواء من



خلال المقدس وهو مرتبط بالأديان، بما يمثل من جانب معنوي هام بالنسبة للإنسان، حيث إن الفرد قد لا يقطن بالمكان ولكن يرتبط به وينتسب إليه من خلال البعد الروحي أو العقائدي، وذلك عكس الانتساب الجنسي أو الأثني المرتبط بالقومية والانتساب إلى الدولة كبعد جغرافي حدودي، فهو انتساب تواجدي مادي أي يتم باستقرار الإنسان في هذا الفضاء، فعلى سبيل المثال نجد أن عمليات التمايز والاختلاف تبدأ نواتها الأولى في القطر الواحد بين القرية والمدينة مثلاً حيث "باين منظرو المدينة في منعطف القرن العشرين).... بين حياة المدينة والإحساس بالجماعة في القرية حيث كل واحد يعرف الآخر مهنته وتاريخه وخلقه ، والعالم قابل نسبياً للتنبؤ"(٦)، فهناك اختلاف وتصنيف يبدأ في المكان الواحد حتى لو كان يندرج تحت مسمي وجنسية وهوية واحدة، حيث عناصر التمايز والاختلاف والتصنيف توجد ما دام هناك بشر لهم سلوك وثقافة وطبائع تتأثر بالبيئة المحيطة بهم، ولعل ذلك هو الفيصل بين الريف والمدينة، فالجماعة والأسرة والعشيرة هي ملمح الريف الأول، أما العزلة والفردية والتشتت من صفات أهل المدن، فالمدينة "عبارة عن سلسلة متواصلة من الإحتكاكات مع الناس الذين يعرف عنهم الشيء القليل ويعرفون القليل عنك"(٧)، لذلك فالاستعلاء على الفردية في المدينة جاء من خلال المؤسسات الانضباطية والخدمية.

إذا كانت البيئة المكانية لها القدرة على رصد وتصنيف عادات وطبائع من يقطن بها، فإننا نستطيع أن نقول إنها ترصد أيضًا (البيئة المكانية) حركة الزمن المتمثلة في حالة الذكريات حيث نبدأ "باستدعاء المكان الذي وقع فيه الحدث الذي نحاول أن نستدعيه، فالتاريخ لا يمثل معلماً فارقاً في الذاكرة ولكن المكان هو الذي يميز ذكرى عن أخرى"(٨)، فالمفارقة المكانية هي الفيصل في تذكر ووعي الأحداث، فصورة المكان هي الحاوية للحدث الذي جرى في السابق، فنستطيع أن نقول إنه قبل (ذهابي إلى السينما) (ذهبت إلى المطعم لتناول الغداء)، وهكذا فالزمن وأحداثه يُرصد من خلال تتالي وتتابع الأماكن "فالثنائية المكانية هنا/ هناك تسيطر على تصور الزمن فالحاضر هو مقابل لـ"هنا" والماضي هو مقابل لـ"هناك"..."(٩)، وهكذا فالإحساس بالمكان هو الفيصل في رصد الزمن والإحاطة به والإلمام بأحداثه ومجرياته سواء فيما سبق" ذكريات" أو فيما يأتي "متخيل".

## الجدل بين الشخصية والمكان

هناك علاقة وثيقة بين الشخصية والبيئة المحيطة بها، بل يري البعض أن البيئة من أهم العوامل التي تساهم في تشكيل شخصية الفرد داخل البناء الاجتماعي، فشخصية الفرد في الحياة الريفية، تختلف عن شخصية الفرد المنتمي إلى البيئة المدنية، وينطبق هذا على الأحياء أيضاً، فبعض الشخصيات تكتسب مقوماتها الخاصة من خلال هوية المكان الحضرية الذى تنتمي إليه، وهذا ماينطبق أيضاً على المجال الفني، ونجد ذلك في المجال الأدبي حيث إن"... الشخصية الروائية تعرف من الحي الذي تسكن فيه، ومن هنا نجد الاختلافات في طبيعة الشخصية وانتمائها إذا كانت من المدن، من القاهرة (العاصمة) أو من الإسكندرية أومن الحسين أو العباسية أو الزمالك من الأنفوشي أو رشدي، وإذا كانت من الريف، من الصعيد أو من بحري، كل هذه الفروق تحمل دلالات عميقة ومتجذرة الوجدان"(١٠)، فلكل حي سماته الثقافية الخاصة به، التى تظهر في سلوك الفرد القاطن بهذا المكان، وقد يرجع ذلك إلى أن كل حي أو مكان له بناء معماري ينتمي إلى حقبة ثقافية من حقب التاريخ المتوالى، فأنواع الطرز المعمارية والشوارع والطرقات يكمُن خلفها دوماً فلسفة وأفكار مرتبطة برؤية الإنسان للكون والعالم، فالمدينة العربية القديمة تختلف عن المدينة الجديدة الحديثة ذات الطراز الأوروبي، ونرصد

ذلك الاختلاف من خلال التناقض الواضح بين طبيعة أحياء القاهرة القديمة مقارنة مع الأحياء الجديدة، وقد لا يكون هناك تناقض طبقي من الوجهة المادية بين المنتمين لكل حي، بل من الممكن أن يتقارب حجم الأغنياء في كلا المكانيين، لكن يظل كلاً منهما يصنف وفق جذر ثقافي حضري مختلف، بل يخضع سلوك الشخص المستقبلي - في حالة انتقاله إلى حي آخر- إلى مرجعه الذي ولد ونشأ به، فعندما يتلفظ الإنسان بكلمة ما أو يتفوه بعض الكلمات بطريقة نطق معينة فإن ذلك يُرد إلى جذوره وفق التعبير الشائع:(أصله من الزمالك ، أصله من بولاق) سواء كان ذلك بمنظور سلبي أو إيجابي، لذا نجد أن "البيئات المعمارية بكل صياغاتها المختلفة لا تقل أهمية عن آليات التكوين الاجتماعي ... فإنها تمدنا ببعض الأدلة وبعض البيانات عن طبيعة المجتمع والثقافة وتنظيمها وعن التعبير المكاني عنهما أو تكوينها، وينبغي لها أن تنبئنا بتقسيمات العمل الاجتماعية والمكانية الخاصة بها (على أساس النوع أو العمر أو الإقليم) وتنظيمها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي ككل"[١١]، لذلك فالبيئات المعمارية بكل أشكالها وتجسداتها الحضرية تحمل بداخلها مجموعة الأفكار والدلالات التي كانت دافعاً لوجودها، بالإضافة إلى احتوائها على بُعد التصنيف لكلٍ ما يقبع بداخلها كفضاء اجتماعي منظم خاضع لقانون الجماعة.

إن البيئة المعمارية الاجتماعية كمكان يمكن أن يقسم إلى "حيزين: حيز القانون وحيز الجرم، أو حيز الخير وحيز الشر، أو حيز الأمان وحيز المخاطر، وإذا كانت الجماعة تلجأ إلى الطرد والنفي تجاه من يخالفونها أو يختلفون معها فإنها في أحيان أخرى تقي نفسها من شرهم بوضعهم وراء جدران السجون ومصحات الأمراض العقلية"[١٢]، لذلك فإننا بصدد فضائين مختلفين، أولهما الفضاء المنظم والذي يقبع فيه الفرد وينضبط وفق رغبة الجماعة من خلال تطبيق سلطة القانون، وذلك في حالة طواعيته باجتناب الخطأ أو في حالة خروجه على القانون عندما يقترف الجرم، فإنه يظل أيضاً تحت سيطرة القانون المكانية، حيث تتم إعادة تأهيله في أمكنة ومؤسسات المجتمع الانضباطية الأخرى، والتي تتمثل في السجن والإصلاحية أو في مستشفي الأمراض العقلية، أما الفضاء الثاني فهو الفضاء غير المنظم، وهو أيضاً غير القابل للرصد والتحديد وهو ما يمثل الفضاء المقابل أو النقيض للفضاء السابق، ويُكنى في بعض الأحيان بالفضاء الهامشي أو العشوائي، فهو غير خاضع للتنظيم العمراني، ومن ثم فسلوك قاطنية هو أيضاً مكافئ لشكل المعمار الذي يعيشون فيه.

## المكان الواقعي والمكان الفيلمي

يتم التعرف على المكان من خلال حركة الإنسان المتتابعة بداخله مجيئاً وذهاباً، وذلك إذا كان في نفس المكان أو الحجرة على سبيل المثال، فالإنسان يدرك المكان بشكل متتابع ومتصل دون انقطاع، فحركة الإنسان هي حركة داخل المكان ومن ثم الزمان، فالحركة البسيطة اليومية تتم في عالم الواقع المُعاش دونما وعي بطرق إدراكها ورصدها.

في عالم السينما يجري النظر إلى المكان بشكل آخر، فهو على الشاشة مكان انتقائي ومختزل لعالم الأمكنة وفق مقولة حذف "الأزمنة الضعيفة"، أي أنه إذا كان لا يوجد حدث له من الأهمية والإضافة في عملية السرد فإنه يحذف، حيث "يتم تقديم الفضاء والحدث في السينما دفعة واحدة، كأنهما ينقذفان انقذافاً في وجه المشاهد، من دون أن تكون به حاجة إلى خطاب خاص، موازٍ لتوالي الأحداث، يقدم فيه متوالية اللقطات، أو عن الأشياء التي تحيط بالبطل، أو عن الخلفية التي تنحل فوقها العقدة"[١٣]، فالمكان يقدم من خلال تتابع سردي يبدأ بحكي الأحداث من البداية حتى النهاية، ويقوم المتلقي في ذات الوقت بسد

الفجوات التي تحدث بين تتابع الأمكنة على الشاشة، وذلك من خلال الخبرة الشخصية الحياتية التي يمر بها (يومياً)، فهو يعقد (المُشاهد) مقارنات بين ما يراه على الشاشة، وما يمر به يومياً، فالسينما هي وهم جزئي كما عرفها رودلف أرنهيم.

يستطيع المرء أن يتجاوب مع انتقالات الحكاية المصورة على الشاشة وذلك وفقاً لطبيعة الأحداث المتنامية، فكان يتم وضع بعض اللوحات المكتوبة كفواصل لتوضيح مسار الحكاية كما كانت السينما الصامتة قبل دخول الصوت إليها، "فالصوت يساعد على التفريق بين الأشياء المرئية، بينما يقوم الصمت بتقريبها من بعضها البعض"(١٤)، ويلمح ذلك من خلال التمييز بين أصوات الأمكنة الظاهرة على الشاشة، فكل مكان له مؤثراته الخاصة والملازمة له والنابعة منه، والتي كانت تتساوى في الفيلم الصامت حيث يتمثل نطقها بالنسبة للمشاهد من خلال ذاكرته الحياتية. لذلك فإننا "نحس المكان كحقيقة ملموسة عندما يضم أصواتاً، فالأصوات هي التي تكسب المكان إحساس بالعمق"(١٥)، فبعد حديثنا عن أهمية الصوت في التفريق المكاني، يجب أن ننظر في بعض الإمكانيات الأخرى التي يستخدمها المخرج في تناول وعرض المكان، فالمكان وفق عمل المخرج يصبح مكان انتقائي ومختزل من خلال رؤيته "صانع الفيلم" للعالم والفضاء المكاني الذي يصل إلى المتفرج من خلال عدسة الكاميرا وحدود حجم الإطار.

تتم الرؤية الواقعية بالنسبة للإنسان من خلال العين التي تقوم بعملية تصحيح لطريقة إدراكه للاختلافات التي توجد في المكان، وذلك من اختلاف مسافات الأجسام الواقعة أمام العين وكذلك نسب التباين داخل المكان الواقعي.

أما في السينما فإنه يتم ذلك بصورة مختلفة تماما، فعدسة الكاميرا التي يتم التصوير من خلالها تختلف باختلاف أبعادها البؤرية على مدار الفيلم وذلك نظرا لاحتياج المخرج لإمكانية كل واحدة من هذه العدسات، حيث يتم تصوير المكان الواحد من خلال تنوع الأبعاد البؤرية لهذه العدسات، والتي بالطبع تؤثر على شكل ظهور المكان على الشاشة، فالعدسة وفتحتها أيضا تتحكم في مدي ظهور عمق المجال، والذي بدوره يساعد على كشف وتعميق أو تسطيح البعد الثالث في الصورة، فلو تم تثبيت حجم الشخص بالنسبة إلى الإطار من خلال العدسات المختلفة البعد البؤري، فإن علاقته بالمكان والخلفية تضمحل وتصبح مضغوطة في حالة العدسات الطويلة عنها كما في المتوسطة والقصيرة.

وذلك بالإضافة إلى سرعة التصوير، حيث تغيير سرعة الإنسان والأشياء داخل المكان على الشاشة، وعلاقات الظل والنور والألوان، كل ذلك يجعلنا أن نجزم بأن الواقع السينمائي هو واقع من وجهة نظر إنسان عبر عدة تقنيات أتاحت له إعادة تأويله وعرضه مع علم المشاهد بذلك، حيث إن "من أهم الصفات الشكلية للفيلم أن كل شيء تلتقط صورته فيه يبدو في وقت واحد في إطارين مختلفين تماماً من حيث الدلالة ونعني بهما إطاراً ذا بعدين وآخر ذا ثلاثة أبعاد"(١٦)، فالاول ذو البعدين هو إطار شاشة العرض حيث البعد الرأسي والأفقي، أما الآخر ثلاثي الأبعاد فهو الصورة السينمائية المعروضة حيث وهم البعد الثالث.

فأحجام اللقطات وتنوعها، وحركات الكاميرا المختلفة، كل هذه العناصر تقدم مكان وواقع عبر رؤية مختلفة عن إدراكه الواقعى والحقيقى، فهو واقع عبر خيالي.

لو نظرنا لحركة الكاميرا المحمولة باليد Hand camera، فإنها تقدم واقع أو رؤية أكثر إرتجاجاً وتخبطاً، فهي تنقل الإحساس بعدم الاستقرار لدى المشاهد، وقد جرى الاصطلاح على أن هذه

الحركة هي تمثيل لوجهة نظر الإنسان وعينه، حيث الإحساس بحركته وتوغله داخل المكان، وذلك مع العلم أن الإنسان عندما يتحرك داخل المكان بعينه المجردة فإنه يري كل شيء في شكل مستقر دون أي اهتزاز، حيث "لا تستطيع الكاميرا السينمائية أن تتلفت وأن تتنقل في الفضاء بنفس السهولة التي تفعل بها ذلك العين البشرية. إن الكاميرا أكثر ثقلاً وأقل حركة"[١٧]، فقد تم الاصطلاح على أن الكاميرا المحمولة باليد هي الممثل لعين وحركة الإنسان، من خلال خبرة تلقي وتكرار المشاهدة لها على الشاشة السينمائية دونما وعي لحركة وعين الإنسان الحقيقية داخل العالم.

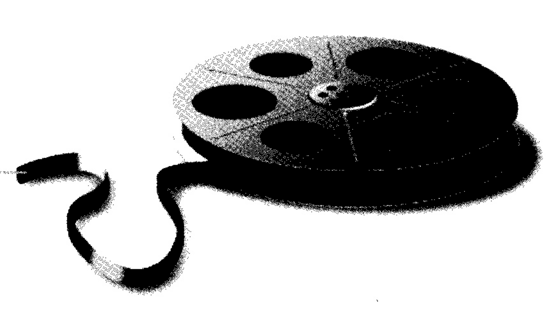
فنقل المكان من خلال الكاميرا هو نقل لمكان وواقع متخيل قبل أن يكون الهدف نقل الواقع الحقيقي، فهو صنع واقع مجازي، فيري "ميخائيل روم" المخرج الروسي أن هناك فرق بين العالم المصور أثناء الحركة، والعالم المصور مونتاجياً، فالعالم الأول يقصد به التصوير من خلال حركة الكاميرا حيث "إن قوة التصوير البانورامي تكمن في الإحساس الواضح بنقطة الرؤية الموحدة، في الإحساس الدقيق بالمكان الحقيقي والزمان الحقيقي"[١٨]، فهي محاولة لنقل درجة أمينة لحد ما من درجات الواقع أو المكان المرئي، حيث تعمد الكاميرا إلي مصاحبة الموقف أو الظاهرة المصورة، فهي عملية لرصد الشخصية أو الشيء داخل المكان. أما في الحالة الثانية المتمثلة في العالم المونتاجي الذي تحدث عنه "روم" بقوله " في حالة التصوير المونتاجي يختفي إلى حد ما الإحساس بالمراقبة المباشرة الفورية لظواهر الحياة... إن الطريقة المونتاجية تجبر المتفرج على أن ينشيء في وعيه المخطط العام للحدث، والذي حكم عليه، انطلاقاً من تفاصيل منفردة ومتصادمة أن المتفرج في هذه الحالة يبني بنفسه المكان المتخيل"[١٩]، فالمتفرج هو الأساس في إدراك المكان ووعيه من خلال العالم المونتاجي المصور، الذي يستطيع أن ينقل بدوره المتفرج إلى عدة أفضية أو أمكنة بشكل متوازي، وذلك كما في المونتاج المتوازي والذي تم استخدامه بكثرة في الأفلام التي تعتمد على الإثارة والتشويق.

فالتنقل الفجائي عبر المكان والذي بدوره هو عنصر ربط لهذه الأمكنة على الشاشة كان من نصيب هذا العالم المونتاجي " فجورج سيمل George Simmel يري "كيف أن المدينة تكشف عن قذف متزايد باستمرار لمشاهد وحوافز فيما يبدو منفصلة. ومنح الفيلم طريقة للقبض على هذا الإحساس بربط أفضية الفيلم شموليا (بمعني على شاشة السينما)، بالحبكة بطرق مختلفة مغيراً العلاقة بين القصة والعلية والفضاء"[٢٠]. حيث تم التعبير عن المدينة من خلال عدة شذرات أو لقطات يتم ترتيبها مونتاجياً، لتكوين مدينة تختلف عن المدينة التي عهد الناس رؤيتها في الواقع بعيداً عن العالم الفيلمي.

## الفضاء البوليسي والسينما

لا يتحقق شروط العمل البوليسي إلا بتوفير مجموعة أركان لا يتم العمل إلا بتكاملها، فأهم عنصر في وجود العمل البوليسي كاملا هو العمل داخل حدود معلومة، ولا تتوفر هذه الحدود إلا داخل إطار جغرافي محدد قائم على المؤسسات المتكاملة.

المكان الأول لعمل المؤسسة هو المدينة، حيث إن معظم الأفلام البوليسية لا يتم تصويرها إلا داخل حدود المدينة، بمؤسساتها الانضباطية المعروفة والمعهودة، ومن قبل تحقق ذلك في القصة البوليسية حيث إن "أفضية هذا النوع الأدبي هي دائما "منتجة" للجريمة التي تحتوى عليها وتركبها، دافعة برجل الشرطة أن ينهمك في المحيط الذي يسكنه لفهم، وبناء عليه، حل لغز الجريمة... ليس هناك أي حجر في الشارع، أي أجرة في الحائط، لا تعتبر في الواقع رمزا متعمداً - رسالة من رجل ما، مثلما لو كانت برقية أو بطاقة بريدية"[٢١]،





فالكيان المكاني بكافة أجزاءه يشكل مفاتيح حل اللغز المرتبط بالجريمة المقترفة وبمن وراءها، فهو خط سير قائم على تتبع هوامش المكان الدقيقة، التي تحتاج إلى قدرات إبداعية من رجل البوليس، لتتبع هذه الآثار الخفية والمخفية.

فالعالم الذي نحن بصدده هو عالم من الأحاجي والألغاز، التي تفسر بعضها بعضاً، ومن ثم فهو عالم مرتبط وجوداً وعدما بالمكان، فطالما هناك مكان فهناك حل للقضية أو للجريمة، فمهمة رجل البوليس الأولى هي معاينة مكان الحادث أو الجريمة، وملاحظة الآثار الناتجة عن الحادث من خلال القوى المساعدة لرجل الشرطة والمتمثلة في رجل المعمل الجنائي أو الطب الشرعي، حيث يكون دوره منصباً على رفع البصمات إن وجدت أو تحديد موعد ارتكاب هذه الجريمة، والتي لا تظهر بالملاحظة العينية بل بالفحوص المجهرية.

فرجل الطب الشرعي وتقاريره ينصب دوره على الجانب العلمي غير البادى للعيان، ففي السابق كان هذا الجانب يمثل بعداً نبوئيا في الحادث وذلك قبل ازدهار وتشعب مؤسسة العلم في أرجاء المجتمع ككل.

من خلال المعاينة الأولى للجريمة، ثم تقرير الطبيب الشرعي، يتفجر اللغز، "والألغاز حسب المعني القياسي السائد هنا تعني تلك الفئة من المشكلات المحددة التي تهيئ لكل باحث فرصة لإثبات قدرته الإبداعية وبراعته في وضع الحلول"(٢٢)، فرجل الشرطة ينطلق من فرضية معينة ويحاول إثبات صحتها فيما بعد، وذلك عندما تتعلق بتصنيف المجرم أو بمعني أدق تحديد شخصه وموقعه. عندما تحوم الشكوك حول شخص آخر فإنها تصبح إشكالية يحاول من خلالها رجل الشرطة الوصول إلى الحقيقة، ومن ثم فإنه يغير من مجريات بحثه عن الجاني.

فالذي يدفع بالحدث في العمل البوليسي سواء الأدبي أو السينمائي هو الشخص أو الفرد "فالعالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في "المكان"(٢٣)، فالسرد هنا سرد من خلال حركة الشخصية فى أفضية ومؤسسات المجتمع، حيث إن الأفراد في العالم البوليسي هم تعبيراً عن تمايزات وطبقات اجتماعية مختلفة وبالتالي مؤسسية. فالمؤسسة الأولى في الظهور والتمثيل هي مؤسسة الشرطة كبعد أول في تفسير وضبط المجتمع وتنظيمه وسبرأغواره، ويتماشى المشاهد دائماً مع العمل السينمائي البوليسي لأنه يمثل لغزاً واللغز من المؤكد والضروري أن له حل في النهاية.

## المكان بين الظهور والتوقع

يقوم الفضاء العام الحاوي لأحداث العمل البوليسي على مجموعة من المؤسسات، مثل مؤسسة الشرطة كما ذكرنا ويمثلها رجل البوليس الذى يتميز بقدرات ومهارات خاصة على خوض المغامرات بسبب تنقله داخل أفضية المجتمع المتعددة، أتيحت له من خلال نسبه للمؤسسة البوليسية، والتى قد تم تسمية هذه النوعية من الأفلام باسمها. وذلك إلى جانب مؤسسة القضاء، فكم هى مشاهد المحاكمات ومشاهد التحقيق التي نشاهدها في الأفلام العربية والغربية، بالإضافة إلى مشاهد مؤسسة السجن حيث المحل النهائي للمجرم، فهي الخلفية الرئيسة لسير الأحداث التى تبدأ من خلال مكان ارتكاب الجرم.

تصنع هذه الأماكن الأبعاد الرئيسة في أي عمل فني سينمائي بوليسي، وقد يتم تمثيلها سواء بالحضور المباشر من خلال المشاهد التي تدور أحداثها بداخلها، أو من خلال النتائج المترتبة عليها، فوجود المجرم داخل السجن إذا رآها المُشاهد في لقطة أو مشهد على الشاشة، فإن ذلك دلالة على مروره بمؤسسة الشرطة وبالتالي المحكمة، فإذا لم يستعرض الفيلم المكان الهيكلي والملتحم في مجرى الأحداث، فإن استشعار وجوده لا ينفصل عن لحمة السرد، وذلك بالطبع راجع إلى الصدى المرتبط بالخلفية الاجتماعية عند

المشاهد.

لذلك يتضح إننا بصدد عالم اصطلاحي لمفردات العالم البوليسي على مستوى المكان، والتي نكاد نجزم بوجودها في كل الأفلام البوليسية، سواء الظاهر منها وقد يكون مشهداً رئيساً مثل مشاهد المحاكمات في تطور الأحداث، أو قد يكون غائباً ولكن لا تتطور أو تنتهي الأحداث إلا به مثل السجن.

تتيح عملية تتبع الأثر من رجل البوليس داخل سياق الأحداث إلى نوع من أنواع التطور والتنامي في المكان، فمشاهد المطاردات والتتبع والمراقبة هي مفصلات انتقالية هامة وهيكلية داخل مجرى الأحداث، حيث تكون مجال خصب لتفجير مجموعة مفاجآت ومفارقات يكون من شأنها توليد أحداث مؤثرة من خلال هذا العبور المكاني، مثل الحوادث في مشاهد المطاردات، أو موت الشاهد الوحيد في القضية الذى يثبت براءة البطل قضاءً وقدر. فمشاهد المراقبة من البوليس للشخصيات المشكوك فيها، تعمل على نقل المشاهد إلى فضاء غير محدود من الرؤية والتوقع وبالتالي المفاجآت.

ولعل هنا يكمن بعد الإثارة في تلك النوعية من الأفلام التي تتمثل في التوقع من قبل الجمهور وكسره من قبل صانع الفيلم، فالحبكة تتطلب العمل وفق مفهوم اللغز أو الأحجية. لو نظرنا إلى موقع الجريمة، وهذا الموقع في الغالب يتمركز داخل حدود مكان ثابت (بيت)، ولعل عنصر اختيار المكان الثابت هذا، هو عنصر قائم على إمكانية العودة إلى نفس المكان وإعادة البحث داخله من خلال تغيير شكل البحث في أرجائه، بمعني أدق البحث داخل الأماكن الخفية والمنسية داخل البيت أو مكان الجريمة، حيث "إن الخزائن برفوفها، والمكاتب بأدراجها، الصناديق بقواعدها المزيفة هي أدوات حقيقية لحياتنا النفسية الخفية، دون هذه (الأشياء) ومثيلاتها فإن الحياة تفقد نماذج الألفة"[٢٤]. فأسرار صاحب المكان أو من كان يقطن به (قد يكون القاتل أو القتيل) يصنع نوع من العلاقة الحميمية مع مواطن الخفاء والإخفاء داخل المكان، والتي قد تحوى أخص حاجياته بعيداً عن أعين من يقطن معه في نفس المكان، وقد تشكل في نفس الوقت مفتاحاً لمعرفة مكان القاتل أو كشف علاقة صاحب المكان مع المجرم أو مع القتيل، مثل مشاهد إعادة تفتيش مكان الجريمة. فالمكان بأحادية دلالته الظاهرة للعيان لا يشكل سوى مأوى أنيق أو فقير، إلا أنه مع الفحص يتضح أن مثل هذا المكان يحوى بداخله جانب خفي تتستر خلفه علاقات باطنة، وما على رجل الشرطة سوى الوصول من العلامات الظاهرة إلى الأبعاد الخفية، ومن ثم تأويلها بغية الوصول إلى صورة متخيلة لأحداث ووقائع الجريمة وبالتالي تحديد الإشارات الفيزيائية التي تقود إلى شخص الجاني.

## نموذج السينما المصرية

### الجريمة والمؤسسة والسينما

كانت مقولات السلطة السياسية في مصر عشية الخامس من يونيو عام١٩٦٧ تعبر عن قوة وسيطرة النظام على الموقف السياسي الخارجي، وينسحب ذلك بالطبع على أشد أعداء البلاد في ذلك الوقت والمتمثل في الكيان الصهيوني الرابض على التخوم الشمالية الشرقية لمصر. فقد قامت بالبلاد نهضة على المستوى الصناعي لم تشهدها من قبل، وقد تبلور ذلك بالطبع بعد قيام الثورة بعملية تأميم واسعة، اختصت في المقام الأول بالاقطاعيات الزراعية الضخمة ثم المشاريع الصناعية الرأسمالية العملاقة، التي تقوم بدور حيوي في السوق المصري، بحيث يصعب ترك تلك الاحتكارات الضخمة متمركزة في أيد أشخاص قد يكونوا مختلفين مع الهوى السياسي للسلطة الحاكمة الجديدة، التي جنحت في ذلك الوقت إلى

المعسكر الشرقي من خلال اتخاذها شعار الاشتراكية كعلامة سياسية دامغة لنهضة النظام الجديد.

كان الهدف الظاهر والمعلن من التأميم هو شعار عدالة التوزيع وهدم الفجوات الضخمة بين طبقة الاقطاعيين ورؤوس الأموال من جهة ومن الجهة الأخرى طبقة المطحونين الممثلة في الفلاحين والعمال في تلك الفترة، فالنظام السياسي بتلك الخطوة استطاع أن يكون قاعدة اقتصادية قوية، ويقول د. عبد الباسط عبد المعطي:" ... لقد استطاعت سلطة الدولة في نموذجها الناصري أن تخطو خطوات نحو تدعيم مرتكزات نمو وتغلغل علاقات الإنتاج الرأسمالية، عبر إزاحة طبقة كبار الملاك العقاريين، والإهتمام بالتصنيع.

ومع ذلك فقد أفضى الكثير من الممارسات إلى تهميش الرأسمالية ذاتها، وإحلالها ببيروقراطية الدولة،... وفي نفس الوقت يأخذ أول بأول جل الفائض لتغذية قطاع الدولة الصناعي"(٢٥)، ومن السابق يتضح لدينا مدى سيطرة النظام على مجريات الأمور في البلاد على المستوى الاقتصادي، وما يتبعه من تخطيط وتصنيع، وبذلك فنحن بصدد نظام شمولي مترابط ومتشابك في نفس الوقت، حيث الجهاز البيروقراطي الضخم والمتحكم، وعلى هذا الأساس كان مستحيلاً النخر بداخله من خلال المحاولات الفردية المعارضة أو العميلة، فسلطة القرار في النظام لا يتدخل في حساباتها العوامل الداخلية كما بالأنظمة الرأسمالية، لكنها في نفس الوقت خاضعة للتوازنات الخارجية وخاصة الغربية منها في تلك الفترة، وهذا يجعلنا نجزم بأن العمل المؤسسي أو بمعني أدق سلطة مؤسسة الدولة كك ل( والتي تم اختزالها في شخص الزعيم)، هي المتحكمة في سريان العمل وفق الحسابات المستقبلة الدقيقة، فالنظام قد كون مؤسسات عامة شعبية مثل الاتحاد الاشتراكي والتنظيم الطليعي (للمراقبة)، إلى جانب ملكية الدولة لجميع الأشكال الصناعية الكبرى، والتي بدورها تقود إلى اليقين بأن الهفوة لا مجال لها في قرارات ذلك النظام، وهذا بالطبع كان التصور الشائع عند رجل الشارع العادي الذي وثق بالنظام وبمؤسساته إلى أقصى الحدود، وقد كانت المشروعات الجديدة بمثابة شاهداً معمارياً على إنجازات الثورة، فقد تحققت الأفكار التحررية والمُثل البعيدة على أرض الواقع عينياً من خلال الإنشاءات الحديثة (السد العالي، مصنع الحديد والصلب،... إلخ)، لذلك فالأيديولوجيا قد تحققت مكانياً من خلال بناء رموز وأشكال التحديث المملوكة للشعب كافة دون تمييز، والتي لا يعتريها عيب أو خطأ أو هفوة.

## إعادة تقييم مؤسسة الدولة بعد ١٩٦٧

بعد هزيمة عام ١٩٦٧ والتي تم التخفيف من وطأتها بتسميتها نكسة، حدث ما يمكن تسميته بالصدمة في الشارع المصري، فالنتيجة على المستوى العسكري اختلفت نتائجها تماماً عن مقولات الثقة والنصر والهزيمة الأكيدة التى سيتم إلحاقها بالعدو الصهيوني، وكان من نتيجة ذلك هو الشك العام في مدى فاعلية ومصداقية تلك المؤسسة الضخمة أو ذلك النظام ككل، فالمسألة تتلخص في مدى قوة تلك المؤسسة، ومن ثم إعادة تقييم ذلك المقدس الدنيوي المرتبط بجغرافية السلطة على طول البلاد، وبالتالي مدى أمانة وقدرة القائمين عليها من المسؤولين.

كان خطاب التنحي لعبد الناصر مثالاً لمفهوم الأبوية الجديدة على حد قول برتران بادي:"إذ ترتكز استراتيجية العاهل على تملك المساحة السياسية، ثم ينطلق منها لتملك الموارد الاجتماعية الأساسية التي تحتويها المساحات الاجتماعية الخاصة، وتكون هذه الممارسة فردية في البداية، وسرعان ما تصبح جماعية لكي يستفيد منها أيضًا أهل البطانة المحيطة ومجموعة بورجوازية الدولة الذي يتوقف بقاؤها أساساً على قدرتها على

الاندماج في هذا المنهج الخاص بإرساء الأبوية - الجديدة"(٢٦)، لذلك فالخلل لا نستطيع أن نلخصه في شخص فرد واحد فقط، بل هو في النظام بأكمله وبالطبع طريقة إدارته، فقد تم رفع شعار الاشتراكية، والذي كان يقود بدوره إلى مفهوم ملكية الشعب لكل عناصر ومقومات التنمية والنهضة الصناعية في البلاد، ومن هنا كان السؤال الملغز أين يكمن الخطأ ؟ هل هو خطأ الزعيم ؟ أم المفاهيم التي تبنتها الثورة والتي أفرزت ذلك النظام الشمولي الضخم؟ ونقول إن إجابة السؤال(حسب تبرير النظام) تتمركز حول خطأ وكلاء الشعب في إدارة تلك المؤسسات الحيوية الضخمة، وقد تجسد ذلك في ما تم إعلانه عن مجموعة المحاكمات اللاحقة لهزيمة يونيو ١٩٦٧، وقد أُتهم فيها بعض الشخصيات الرئيسة والأساسية في هيكل النظام الحاكم، وانتحار أحدها " المشير عبد الحكيم عامر وزير الحربية " كما ورد وأُشيع في وسائل الإعلام آنذاك، ويسوقنا هذا إلى استنتاج أن هذه المحاكمات ما كانت تتم إلاَّ بعد حدوث خطأ فادح وجسيم قد تم ارتكابه ولكنه يرقي إلى أن يصبح جريمة من الوجهة القانونية (ولو على المستوى الصوري)، فالمقولة الرئيسة هي أن هناك جرائم وآثمين بحق الشعب في داخل مواقع كيان السلطة الجغرافي ، ومن ثم فأن الجريمة هنا قد أخذت شكلاً جديداً في الظهور والإعلان والتجسد، وهذا التجلى يؤثر بدوره على طريقة وشكل ونوع إدراكها من قبل عامة الشعب، فالمذنب أو المتهم مقترف الجريمة الكبرى التي تصل إلى درجة الخيانة، أصبح شخص آخر لا يخطر على البال حيث ابتعاده عن موضع الشبهات تماماً، فهو الذي كان بالأمس يشتبه ويجرّم ويحاكِم، بل ويقنن أيضاً. ولعل ذلك هو ما تم ملاحظته في التحول السردي للشخصيات والأمكنة على الشاشة السينمائية من خلال الأفلام التي تتناول الجريمة وخاصة في عهد السادات الذي تبني قيم انفتاحية جديدة مفارقة للسياسات التي كان يتبناها سلفه عبد الناصر.

## الجدل بين السينما والواقع

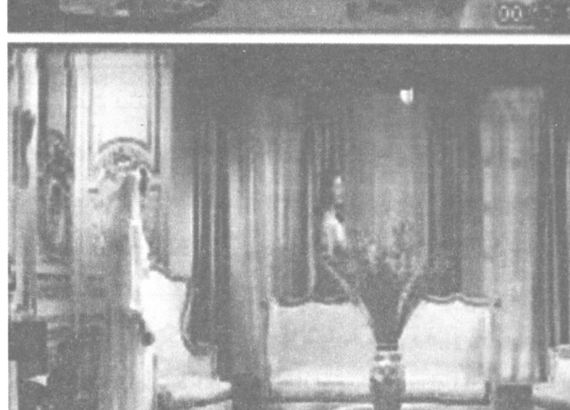
هل تتأثرالسينما بالواقع ؟ هذا السؤال البسيط يجب أن نتوقف عنده لبرهة رغم سذاجته، فلو سلمنا بدايةً بأن السينما أحد أشكال الفن، وبأن الفن يجب أن يعكس الواقع، فإنه سيكون من المنطقي القول بأن السينما تعكس فعلياً الواقع، وهنا يكون السؤال الثاني الذي يجب أن نطرحه، وهو: هل السينما تؤثر في الواقع؟ وإذا كانت الإجابة بنعم، إذاً كيف تؤثر؟ وبأية طريقة تمارس هذا؟

ظهر التليفزيون في مصر عام ١٩٥٠ أي بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو بحوالي ثمانى سنوات، وبالطبع لم يقتن غالبية الشعب هذا الجهاز منزلياً إلا بعد سنوات لاحقة لعام ١٩٥٠م، لذلك كانت الأشرطة السينمائية بشكل عام هي وسيلة الإخبار المرئية الوحيدة جماهيرياً، وهذا من خلال نوعياتها العديدة مثل الجريدة السينمائية بالإضافة إلى الأفلام التسجيلية المتعددة والتى قامت بمتابعة نشاطات الثورة الإنشائية في المجالات التنموية المختلفة وأيضاً من خلال الإخبار الضمني أو المضمر في الأفلام الروائية التي تتناول موضوعات تقدم و ترصد التحولات في بناء ونمو المجتمع المصرى على خلفية أفكار وتدخلات الثورة في الواقع المصري، فالمسألة تتلخص إذاً في صنع نظام من الإخبار الحكائى (الروائي) المرئي. وسواء كان يتم ذلك بتدبير أو بدون تدبير، إلاَّ أنه كان له تأثير يكاد يكون أقوى في تأثيره من التأثير الذى تحدثه الأفلام التسجيلية الإخبارية المباشرة.

نتيجة لتكرار عرض بعض الأفلام الروائية المصرية تليفزيونياً، من خلال الاحتفالات السنوية - بمناسبات أعياد الثورة وإنجازاتها حتى وقتنا هذا - تَشكل نوعاً من الثقل وقوة التأثير على

الجماهير، ومن هذه الأفلام : "رد قلبي، الأيدي الناعمة، النظارة السوداء" وغيرها، التي تمثل حكاية سردية لعالم الثورة وأفكارها الناجحة التي تحققت في المجتمع بالفعل وأثبتت نجاحها، فالأمكنة في هذه الأفلام تحمل دلالات التحول والتغيير، ففي "رد قلبي" كانت دلالة التناقض الطبيعية بين قصر الأمير وبيت الريس "عبد الواحد" جناينى الأمير واضحة بشدة، لكن بعد قيام الثورة، أصبح هناك ولادة جديدة للمكان الذى من المفترض أن تتساوى فيه الطبقات، بل وتختلط أيضاً، حيث تم الزواج بين ابن الجنايني وابنة الأمير، وهنا تفقد الأمكنة القديمة دلالتها مع عدالة الثورة، كذلك كانت دلالة مجتمع المصنع والتى ارتبطت دوماً بشقاء العمال قبل الثورة، تحولت لترتبط بالعدالة وبالرعاية التامة لهم فى عهد الثورة، وأصبح المصنع خلفية مكانية تقوم عليها مجموعة الأحداث التي تناولتها موضوعات





السينما مثل فيلم "النظارة السوداء"، حيث ارتبطت استقامة الفتاة المستهترة بإحساسها بمشاكل العمال والكادحين.



إن العمل السينمائي الروائي هنا يصبح حاوياً لبعداً وثائقياً، شاء أم أبي، والبعد الوثائقي يتجسد هنا من خلال عرض عالم جغرافى بإحداثيات مكانية حيث فضاء الثورة الجديد المتحقق عبر مجال الأحداث العام والواقع المعيش وذلك من خلال خطاب الأفكار المرتبط بالثورة، وبذا يصبح الفيلم مرجعاً دلالياً يضم بداخله مجموعة من الأفكار المرتبطة بشفرات/علامات بصرية، فهى التي تقوم بعملية تسريب لا شعورى غير مباشر بين جموع الجماهير المشاهدة لهذه الأفلام، فالسينما لا تتأثر فقط بتحولات الواقع الجديد، بل تدعو إليه وتدعمه من خلال توثيقه كمرجع للزمن اللاحق.

ومن هذا المنطلق يصبح لدينا رؤية عامة لمدى قدرة السينما كأحد القنوات الإعلامية والدعائية الهامة، التي لا يمكن التغافل عن قوة تأثيرها، خاصة في عملية تشكيل الوعي الجمعي لدى المشاهدين، ومن ثم توجيه الرأي العام، ومن هنا نجد أن مسألة تناول السينما للجريمة و مكانها وموقعها من خلال الشخصية، وكذا مدى قوة وقع الشخصية في المجتمع، يرتبط دوماً بالسلطة في قمة الهرم الاجتماعي والسياسي والجغرافي

(السكني) الراقي و كذلك العكس حينما يرتبط بقاع المدينة أو بقاعدة الهرم الاجتماعي.

وقد استفادت السينما من هذه التناقضات والتقابلات المكانية بالواقع المصري، فإذا قارنا الفيلم البوليسي في مصر في مرحلة ما قبل عام ١٩٦٧، مع نفس النوعية بعد عام ١٩٦٧، لوجدنا أن موقع السلطة وجغرافيتها المكانية قد تغيرا وتحولا، فقد التصق الاتهام بالفرد والمكان في نفس الوقت "حيث يمثل هذا اليوم "٥ يونيو" لحظة الانهيار الحقيقية للنظام الاشتراكي في مصر بزعامة جمال عبد العناصر"[٢٧]، ومن ثم كان هذا النظام بعينه في موضع الاتهام وإعادة المراجعة، فالشعب قد تغيرت لديه نظرة المصداقية التى كان يوليها تجاه السلطة الحاكمة وأفرادها ومؤسساتها بالكامل، وقد انعكس ذلك على العمل السينمائي، من خلال الأفلام التي تم إنتاجها بعد ١٩٦٧، فهذه الأفلام قد بدأت في التساؤل تبعاً عن مدى جدوى جغرافية السلطة المكانية التحديثية الجديدة، وهل كانت رؤية هذه السلطة ثاقبة في كل التدابير التي اتخذتها ؟ أم أن مواقعها ومواقفها كانت مليئة بالأخطاء التي يجب أن تصل إلى مسمى الجريمة.

## مكان الجريمة في الفيلم البوليسي قبل هزيمة ١٩٦٧

إن المكان البوليسي هو المكان الخاضع لسلطان السلطة التنفيذية والممثلة في جهاز الشرطة، وذلك سواء بالتواجد الحتمي كما في أقسام البوليس، مديريات الأمن، النيابة، ساحة القضاء، وهو تواجد مستمر ودائم الحضور، أو بالتواجد العرضي وهذا ما يحدث عندما يصبح المكان المدني في حالة خضوع لوجود هذه السلطة عندما يُمسي مكاناً لجريمة أو لواقعة مخالفة للقانون، فإنه يطلق عليه مسمى (مكان بوليسي). وإذا أمعنا النظر في بعض - أو بمعنى أدق - معظم الأنواع الفيلمية لوجدناها لا تخلو من هذه الأماكن البوليسية، ويرجع ذلك إلى أن معظم هذه الأفلام المنتجة في مصر تدور أحداثها داخل عالم المدينة، وبطبيعة الحال لا ينضبط عالم المدينة إلاَّ من خلال تواجد السلطة والتى تتمثل في معظم المؤسسات الانضباطية، إلى جانب ذلك فالعالم الفيلمي هو عالم مصنوع، عالم خيالى و مبتكر، إلاَّ أنه يحاول التشبه بالواقع، فلو نظرنا للأفلام الكوميدية التي تدور في قالب بوليسي، فإنها بالطبع ستقدم أحداثها داخل هذه الأماكن المؤسسية المعروفة وكذا الأفلام الاجتماعية والاستعراضية ولكنها ستحمل وجهات نظر مختلفة.

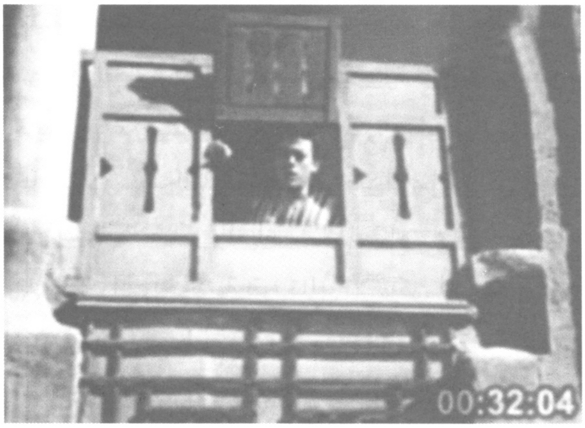
يأتي هنا سؤال هام يتمثل في ما هي طبيعة الفضاء الإجرامي، والذي يمثل الأماكن التي تحوى بداخلها بذور أو احتمالات وقوع الجريمة بشتى أشكالها، والتي اصطلح الناس عامة على إدانتها اجتماعياً، والتي رغم وجودها داخل بيئة المدينة العمرانية والمعمارية ، إلاَّ أنها تصنف على أنها منبوذة، ويعود ذلك إلى التصنيف الأخلاقي لأمكنة المجتمع، حيث تقبع هذه الأماكن داخل ثنايا المدينة الخفية التي تنتمي إلى قاع المجتمع الثقافي والأخلاقي، مثل البارات والحانات وأماكن العربدة، وذلك إلى جانب الأماكن الطرفية والهامشية (المجتمع العشوائي)، والبعيد عن النظام الحضري، وسلطة الحضر البوليسية، حيث ارتبطت هذه الأماكن بتوقع حدوث الجريمة بشتى أشكالها وتجلياتها.

كانت الحانة أو الكباريه- كما كان يطلق عليها- داخل المشاهد الفيلمية مكان يغلب عليه طابع التعمية عن نشاط إجرامي قذر مثل غسل الأموال، فالكباريه كان يحمل دائماً دلالة مزدوجة في التعامل معه من قبل سلطات المجتمع الرسمية عامة، فهو مكان يحوي بداخله راقصات وخمور وقمار، وهي أنشطة من الجانب القانوني مُرخص بها، لذا فهو مكان جانح إلاَّ أنه فى نفس الوقت خاضع لسيطرة المؤسسات من حيث المراقبة والانضباط، لكنه من الوجهة الاجتماعية يصنف

كـ"مكان" فاسد لجملة ما يحوي بداخله مما يخالف الدين والأخلاق والعرف الاجتماعي، والسينما قامت بتقديمه على أساس أنه جزء من البيئة الحضرية المدنية المصرية، وكان هذا نتيجة للتأثر بالسينما الغربية كمرجعية للسينما المصرية، وأيضاً كنتيجة لترخيص الاستعمار أنذاك - الاحتلال الإنجليزي في مصر - لهذه الأماكن بتواجدها داخل شوارع وحواري المدينة، وذلك عكس ما كان قائم في عالم المدينة القديمة، حيث كانت منطقة المدافن (الترب) والمقطم، وكذا بعض الأزقة الطرفية تحوي بداخلها أشكال من الجنوح واللاشرعيات غير القابلة للضبط، مثال ذلك فيلم "الرجل الثاني" إخراج عز الدين ذو الفقار، حيث كان الكباريه موضع و مكان تدبير الجرائم والذى يمتلكه عصمت "رشدي أباظة" سليل عائلة البشوات، أما الرجل الكبير فهو يقيم في منطقة ريفية بعيدة عن تلك المدينة، والفيلم من إنتاج ما



بعد الثورة، وكذلك بفيلم "اللص والكلاب" إخراج كمال الشيخ، حيث كانت القاهرة القديمة هي موضع الجريمة والانتهاكات القانونية التقليدية المعهودة والمرتبطة بالهامشيين، أما عالم القاهرة الجديدة الحديثة، فهي موضع لتمكن السلطة في المجتمع، حيث دائماً تكون المشروعية القانونية مرتبطة بالمؤسسة النظامية.




أما فيلم نشالة هانم فقد كانت أحداثه تقع بالفيلا التي يقطنها الرجل الثري الذي فقد ابنته وهي صغيرة، والفيلا هنا تمثل المكان الذى يرتبط بالمجتمع الراقي والثري في نفس الوقت، والذى يتناقض مع مجتمع القاع المرتبط بالبيئة الشعبية والجريمة التى نشأت فيها الفتاة، وذلك على الرغم من كون هذا الفيلم تدور أحداثه في القالب الكوميدي.



ويسوقنا هذا إلى أن السينما كانت تلخص الأفكار العامة المرتبطة بالواقع، فهي تقدم واقع مثالي أو نموذجي ولكنه في نفس الوقت انتقائي، حيث كان يتم تحديد الشكل والوضع الطبقي لكل مكان بالمقابل مع موقع السلطة المنظمة للمجتمع، فطبيعة السينما المصرية قبل عام ١٩٦٧ كانت

تعتمد على تقديم الجريمة في ارتباط دائم بالأماكن الطرفية الهامشية الفقيرة أوالبعيدة عن الحضر وعن سلطة الدولة المرتبطة بالعمارة الحديثة (وسط البلد) حيث توجد الأماكن الراقية، إلاَّ أن هذه الأماكن الراقية لا تخلو هى الأخرى من الانحراف خاصة في تلك الأماكن المستهجنة المبثوثة في شوارعها وطرقاتها الواسعة مثل الخمارة أو الكباريه، وقد كان يتم التخفيف من وقع وطء الكلمة فتم استخدام كلمات بديلة مثل التياترو أو ملهى ليلى، وذلك في حالة ابتعاد الفيلم عن الصبغة البوليسية، وعندما تتعلق قصة الفيلم بفتاة من أحياء المدينة الفقيرة، التى تجبرها ظروفها الاجتماعية القاهرة على العمل بـ"الكباريه"، ثم تقع في حب أحد الأثرياء من مرتادى هذا المكان أو قد تعرفت عليه بعيداً عنه، في هذه الحالة يتم عرض الكباريه كمكان استعراض برئ، فضلاً عن اختزال البيئة التى تعيش فيها الفتاة "المكان الشعبي" إلى صيغة تعبر عن الأصالة وأخلاق (أولاد البلد) والمروءة وغيرها من القيم المثالية المتناقضة مع عالم الجريمة الذى يتم تقديمه في الأفلام البوليسية، فالمكان الطرفي أو الشعبي كان يتم تقديمه حسب نوع الفيلم سواء كان من النوع الرومانسي أو البوليسي، وكذلك الكباريه حيث إنه يكون في بعض الأحيان هو الملجأ أو الملاذ الوحيد للبطلة الشريفة عندما تريد أن تنقذ أسرتها من الضياع أو من التشرد، إلاَّ أنه يبقي مكان مُدان اجتماعياً لما يعبر عنه بوضوح وذلك في سوء سلوك العاملين به وكذا المرتادين له.

نخلُص أيضاً إلى أن المدينة القديمة بثقافتها الحضارية والحضرية، كانت تلفُظ كافة الأشكال المخالفة خارجها إلى حيث توجد الأماكن الهامشية، وقد ارتبط مسمى الهامشين في مصر قديماً بـ"الفلاكة"، وهم جماعات من"الذين يجمعهم الفقر والبطالة والإحساس الحاد به وعجزهم عن التوصل إلى نصيب عادل من وسائل العيش، أقام بعضهم في الأطراف لبعدها النسبي عن مركز الإدارة والحكم ولأن البعد عن الحاكم غنيمة الأمر الذي كان يكفل لهم الكر والفر، وقد لجأ بعض هؤلاء إلى العنف والتمرد والخروج على ما هو سائد من أجل تأمين الحد الأدنى للمعيشة"[28]، وقد مارس هؤلاء في تلك الفترة العديد من الأعمال المنحرفة التي يدينها المجتمع في ذلك الوقت، إلا أنه بعد إنشاء حي العتبة الخضراء وميدان الأوبرا في عهد "الخديوي إسماعيل"، حيث تم استفحال سياسات التغريب الثقافي والحضاري، وفي فترة الاحتلال اسبغت المشروعية على بعض الأنشطة التي كان يرفضها المجتمع فيما سبق، والتى كان ينبذها ويطرد ممارسها خارجه، فقد تم تخصيص عدد من الشوارع بكاملها، لممارسة تلك الأنشطة مثل: شارع عماد الدين وغيره، فالمدينة الحديثة أعطت المشروعية المكانية والتواجد الموقعي داخل الفضاء المنظم الحضري، وبالتالي أصبحت المدينة القديمة موضع وموقع كل تخلف من وجهة النظر الكولينالية.

أما السينما فقد تناولت الأمكنة عامة بنوع من الازدواجية كما سبق أن ذكرنا، وكذلك كان الاقتباس من السينما الغربية هو أحد العوامل الهامة في إظهارها وتناولها، فتلك الأماكن كانت مجرى لأحداث القصص أو الأفلام الغريبة وغير المستهجنة اجتماعياً في إطار واقعها، أما عند

نقلها إلى البيئة المصرية العربية الإسلامية، يحدث الخلل، حيث يسلُك البطل أو البطلة سلوكاً غير متماشي مع أخلاق وأعراف المجتمع، فالنقل (الاقتباس) من الفيلم الأجنبي كان أحد العوامل في ظهور شكل/نوع من الأمكنة الفيلمية، التى لا تتفق مع المجتمع المصرى الواقعي، وهذا ما ينطبق بالتبعية على تلك الأحداث المقتبسة من الروايات.

## مكان الجريمة في الفيلم البوليسي بعد هزيمة ١٩٦٧

في عام ١٩٦٨ تم عرض فلم "تكبير الصورة" "Blow up" للمخرج الإيطالي مايكل أنجلو أنطونيوني في دور العرض المصرية بدون حذف أية لقطة من لقطاته الخارجة، وقد تم تفسير ذلك إلى أن السلطة السياسية في مصر قد تعمدت السماح بعرضه في شكله هذا بدون أي تدخل رقابي، وذلك لإحداث نوع من الإلهاء لجيل الشباب المراهق الناقم على الأوضاع بعد هزيمة ١٩٦٧، فالنظام قد مارس شكل من أشكال الإلهاء ومن ثم صرف الاهتمام عن القضايا الرئيسة إلى قضايا أخرى غير أساسية، فذلك نوع من التعتيم على أزمة كبرى كان يعاني منها.

ويسوقنا هذا إلى فهم وإدراك مدى قوة الصورة السينمائية وإمكانياتها في عملية إعادة تقديم العالم ومن ثم تأويله من خلال وجهة نظر خاصة جداً هي بالطبع مقترنة بوجهة نظر صانعيه.

فالعرض السينمائي نفسه قد يستخدم بشتى الطرق والأشكال والأساليب ، وهذا الاستخدام قد يقترن بعملية شحن أو توجيه الرأي العام في اتجاه معين، أو قد يعمل على تهدئة المشاهدين أو الجماهير بصدد قضية معينة، ويدفعنا هذا بالطبع في رصد التغيير الحادث في السياسات النظامية المرتبط بفاعلية ونشاط الصورة الفيلمية وصداها داخل أرجاء المجتمع ككل، بعد وفاة عبد الناصر بشكل خاص، ومع قدوم أنور السادات عام ١٩٧٠، وبعد الإعلان عن ثورة التصحيح في ١٥ مايو ١٩٧١، والخاصة بالقضاء على مراكز القوة واتخاذ القرار،المرتبطين بالنظام السابق، وكان من أهمهم رموز الاتحاد الاشتراكي، وجملة ثورة التصحيح كانت تحمل في طياتها معنى تصحيح أخطاء المسار السابق ولا تعني القضاء عليه أو الأتيان بغيره كما فعلت ثورة يوليو ١٩٥٣ مثلاً، حتى ولو على مستوى المقولات، إلاَّ أن ما حدث كان عكس ما تم التصريح والإعلان عنه.

فالنظام في مرحلة السادات قد قام بإدانة المرحلة السابقة عليه، حيث محاكمة واعتقال الرموز القيادية في السلطة السابقة، وبالطبع فمفهوم الجريمة قد تغير، وكان من صدى ذلك هو كم الموضوعات التي تناولتها السينما المصرية عن أخطاء الفترة السابقة مثل "أفلام مراكز القوة وغيرها مثل "الكرنك" و"وراء الشمس" والتي تناولت الفساد والتعذيب وظهور المعتقلات كأمكنة نفوز لرموز النظام، ومن ثم الجريمة المنظمة داخل كيان السلطة والمؤسسة الحاكمة والمؤسسات التابعة لها، هذا على المستوى السياسي، فالمسؤول الفاسد كان تيمة أساسية في أفلام السبعينيات، وسواء كان ذلك في الأفلام السياسية أو السياسية البوليسية التي اندمج فيها البعد السياسي مع البعد البوليسي، حيث كان الإسقاط المباشر على الفساد المرتبط بالسلطة، وهو جزء أساسي من منظومة تمام وكمال الجريمة بالواقع المصري،

ونتيجة لهذا فقد تم تناول الواقع الخاص بالسلطة كمكان للجريمة أو للفساد حتى ولو كان ذلك في سياق ثانوي بالأفلام، ونجد ذلك بفيلم ميرامار حيث نجد أن الشخصية المنضمة للاتحاد الاشتراكي هى التي كانت تقوم بسرقة أموال الشعب في نفس الوقت.

لقد كان عام ١٩٦٧ بداية لفترة جديدة تمت فيها بعض المراجعات الخاصة بمسيرة النظام السابق، وقد تبلورت مع مقدم وسيطرة السادات على السلطة، حيث إنه من غير الصحيح اعتبار سلطة الدولة بمثابة قدرة ثابتة تحمل في ذاتها تبريرها النهائي، فهي ليست بناءاً مكتملاً تظهر صيغته نقاء الأعمال التي لا تعود تنتظر من الناس سوي الإعجاب والاحترام، وإنما على العكس تماما، هي بناء ضخم مركب خاضع لجهد الأجيال الفوضوي، ففي بعض الأحيان تكون هيكلاً وفي أحيان أخرى تكون قلعة. إذ يتغير هدفها على هوى الذين يساندونها أو يستولون عليها، لكن عدم الاستقرار هذا نفسه يصنع القيمة الإنسانية لسلطة الدولة باعتباره يكشف أن كل القلق وكل التطلعات الجماعية الوطنية تنعكس فيها. وباعتبارها توازناً مهدداً دائماً، فهي تجسد القوى الضرورية لتوازن قيامها في الحياة نفسها وليس في اصطناع البني القانونية"(٢٩)، ومن هذا فإن خطاب المشروعية والنزاهة المرتبطة بالدولة ومؤسساتها ورموزها البشرية قد تعرض لاختبار حقيقي حياتي، لذا كان من المستحيل لعب نوع من أنواع التعمية المستمرة بعد كشف أوجه القصور التي ظهرت وطفت على السطح بعد اختبار يونيو ١٩٦٧، والذي دفع بنفس النظام إلى استخدام الإعلام غير المباشر والمرتبط بالسينما الروائية، في طرح موضوعات هي من القوة والنقد للنظام والاتهام المباشر لأفراده المسؤولين."ومما لا شك فيه أن السلطة تمثل أحسن تمثيل فكرة الحق المسيطرة، وهي تقوم وتستمر بفضل مساندة الإرادة الأقوى اجتماعياً"(٣٠)، وفكرة مراجعة الذات هي من الذكاء والفاعلية البراجماتية على أساس إطالة عمر النظام الحاكم من خلال المحافظة على القوى الاجتماعية المؤيدة له وكذلك إعادة حشد وإحشاد المتشككين في قدرة النظام على القيادة من عامة الناس إلى حظيرته مرة أخرى. وهذا ما كان يتم إلا عبر استخدام فكرة الاعتراف بالذنب التي بدأها عبد الناصر بإعلان مسؤوليته الكاملة عن نتائج هزيمة ١٩٦٧، بالإضافة إلى ذلك أتى خطاب السينما الروائية الذي ركز على عناصر الفساد الداخلية والنفعية المتسلقة التي علقت بالنظام، وقد كان هذا داعياً لإحداث نوعاً من التغيير في شخصيات وأماكن الفيلم البوليسي عن فترة ما قبل عام ١٩٦٧، فالشخصية الهامشية أو اللص التقليدي المتعارف عليه، الذي يقطن في أماكن بعيدة ونائية عن أعين السلطة والمراقبة قد اختفت، وحل محلها اللص المتواجد في أحد المراكز القيادية، ففى فيلم"على من نطلق الرصاص" إخراج "كمال الشيخ" عام ١٩٧٥ يأتي مكان الجريمة فيه بشكل مغاير لأماكن الجرائم عامة في السينما المصرية ، ففي السابق كان يتوجب فى المكان المراد إتمام الجريمة بداخله، أن يكون مهيأً وبعيداً عن أعين الناس، بالإضافة إلى اختيار الزمن الملائم حتى لا يكون هناك شك أو اشتباه بمن يقترف الجرم، إلاَّ أن مكان الجريمة فى هذا

الفيلم أصبح مؤسسة عامة خاصة بالإنشاء والبناء، والمجني عليه أو الهدف من تلك الجريمة هو رئيس مجلس الإدارة "رشدي" جميل راتب، وزمن الجريمة هو وضح النهار حيث تعدد الشهود على هذه الواقعة، ويرجع ذلك بدوره إلى الهدف من تلك الفعلة (محاولة القتل)، فدوافع الجريمة هنا تختلف عن دوافع الجريمة المعهودة في الأفلام البوليسية الأخرى، فالجريمة هنا لها ظلال سياسية فهي أشبه ما تكون بعملية الاغتيال، وذلك خاصة لأن المراد هو شخصية عامة ومع تتبع سيرته حسبما ورد في السياق الفيلمي، نجد أن بداياته كانت في مؤسسة الجيش، فهو أحد أفراد المؤسسة العسكرية إبان فترة الثورة ، ثم انتقل بعد ذلك للحقل المدني، فالجريمة التي يتعرض لها الفيلم تمثل انتقام أحد أفراد الشعب بما يمثل من تيار ثوري، حيث اعتقل مع التيار الشيوعي، ضد أحد أفراد النظام المتورطين في قضايا الفساد الكبرى. فالمكان الرسمي أو المؤسسي يتمثل في الفيلم وفي الواقع من قبله من خلال أفراده ورموزه، فالجريمة في هذا الفيلم يرتبط فيها العمل الإجرامي بالبعد السياسي، فهي خليط من محاربة الفساد والثأر الشخصي أيضاً.

ومن ثم فالمؤسسة أصبحت لا تمثل دوراً مثالياً في الأداء، وكذا أماكن العدالة والانضباط قد أمست هى الاخرى مكاناً للجريمة ولكافة الدلالات المناقضة لجوهر العدالة، فالمكان أو المؤسسة النظامية تقدم دلالة ملتبسة ومتناقضة للمشاهد، فالمكان المؤسسي أصبح هو الحاوي للجريمة وإذا لم يكن بشكل مباشر، فهو يصبح مشاركاً فيها سواء جغرافياً أو من خلال مسؤولية أفراده، فالعالم اللامشروع والمرتبط بالجريمة قد أصبح هو مكان تواجد مؤسسات السلطة في الواقع الرسمى وبالفيلمى.

## الخلاصة

إن المكان في الإطار السينمائى العام هو أحد الانساق الدلالية الفيلمية الهامة والتى يلجأ السينمائيون لاستخدمها بأفلامهم من أجل التعبير عن الشخصية أو السلطة الحاكمة أو التقاليد العرفية السائدة، ولكنه يمتاز بطابع خاص في الأفلام البوليسية، إذ يكون أحياناً هو محور البناء السردى والقصصى أيضاً، ولكنه يحمل الكثير من الدلالات السياسية والتى تعبر عن التحول في الوعى والفهم، وبالتالى إدراك المكان بشكل مختلف، وهذا ما ينعكس على العالم الفيلمى، وإذا كانت المدينة هى الإطار العام الذى يدور في فلكه الفيلم البوليسى بشكل أساسي، فأنه من الممكن تحميل المكان بأبعاد أخرى تختلف تماماً عن الأبعاد التقليدية أو المتعارف عليها سينمائياً، حيث إن السياسي والأيديولوجي قد يمارسا نوعاً من التغيير في طبيعة تناولنا للمكان داخل الفيلم البوليسى، فدائما الأنواع السينمائية تتداخل، ولكننا نجد أن الوعى البصرى بالمكان البوليسى قد أصبح في نطاق الاستخدام الأكثر تعبيراً في نطاق المدينة المرئى وكل ما تعج به من مشكلات.

## المراجع


١- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، مصر، وزارة التربية والتعليم، ٢٠٠١.

٢- سيزا قاسم، القارئ والنص - العلامة والدلالة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة٢٠٠٢.

٣- مايك كرانغ، الجغرافيا الثقافية، ترجمة د. سعيد منتاق، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٥.

٤- جـ . ب . كولدنستين وآخرين، الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحمن حزل، المغرب أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢.

٥- بيلا بالاش، نظرية السينما، ترجمة د.أحمد الحضري، أنور المشري ? فؤاد دواره، القاهرة المركز القومي للسينما، ١٩٩١.

٦- رودلف آرنهيم، فن السينما، ترجمة عبد العزيز فهمي ? صلاح التهامي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

٧- توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقي جلال، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٢.

٨- أدوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٥.

٩- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

١٠- برتران بادي، الدولة المستوردة (تغريب النظام السياسي) ترجمة لطيف فرج، دار العالم الثالث، القاهرة، ١٩٩٦.

١١- جورج بوردو، الدولة، ترجمة د. سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٥.

١٢- د. سيد عشماوي، الجماعات الهامشية المنحرفة في تاريخ مصر الاجتماعي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥.

١٣- عبد الباسط عبد المعطي، الطبقة الوسطي المصرية، من التقصير إلى التحرير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.

١٤- غاستون بشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٧.

١٥- مرسيا إيلياد، صور ورموز، ترجمة: حسيب كاسوحة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة،١٩٩٨.

## الهوامش

١- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، مصر، وزارة التربية والتعليم، ٢٠٠١، ص ٥٨٧م.

٢- المرجع السابق، ص ٥٤٥.

٣- مرسيا إيلياد، صور ورموز، ترجمة: حسيب كاسوحة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة،١٩٩٨،ص٤٦-٤٧

٤- سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص ٤٦..

٥- المصدر السابق، ص ٤٧.

٦- مايك كرانغ، الجغرافيا الثقافية، ترجمة: د. سعيد منتاق، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٥، ص ٧٨.

٧- المصدر السابق، ص ٧٩.

٨- سيزا قاسم، مصدر سبق ذكره، ص٩٣.

٩- المرجع السابق، ص ٧٠.

١٠- نفسه، ص٤٣.

١١- ثقافة العولمة، (القومية والعولمة والحداثة)، إعداد مايك فيذرستون، ترجمة عبد الوهاب علوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، صـ٣٩٤.

١٢- سيزا قاسم، مصدر سبق ذكره، ص٤٠-٤١.

١٣- جـ.بـ. كولدنستين وآخرين، الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، المغرب أفريقيا الشرق ٢٠٠٢، ص٢٥.

١٤- بيلا بالاش، نظرية السينما، ترجمة د أحمد الخضري، أنور عشري، فؤاد دوارة، مراجعة أحمد الحضري، المركز القومي للسينمأ، عام ١٩٩١ ص ٢٠٥.

١٥- بيلا بالاش، المصدر السابق، ص ٢٠٦.

١٦- رودلف أرنهيم، فن السينما، ترجمة عبد العزيز فهمي، صلاح التهامي، مراجعة عبد الرحمن الشرقاوي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ص ٦٤.

١٧- ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة عدنان مدانات، لبنان دار الفارابي ١٩٨١، ص١٢٣

١٨- المصدر السابق، ص ١٢٣.

١٩- المصدر السابق، ص ١٢٤.

٢٠- مايك كرانغ، مصدر سابق ذكره ص ١١٥.

٢١- مايك كرانغ، مصدر سبق ذكره، ص ٧٥.

٢٢- توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقي جلال، الكويت، المجلس للثقافة والفنون، والآداب، ١٩٩٢ ص ٧٥.

٢٣- إدوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٥، ص ٦٢.

٢٤- غاستون بشلان، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص١٩٨٧، ص٩١

٢٥- عبد الباسط عبد المعطي، الطبقة الوسطي المصرية، من التقصير إلى التحرير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٦، صـ٣١.

٢٦- برتران بادي، الدولة المستوردة (تغريب النظام السياسي) ترجمة لطيف فرج، دار العالم الثالث، القاهرة، ١٩٩٦، صـ١٩.

٢٧- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦، صـ٢٥٤.

٢٨- د. سيد عشماوي، الجماعات الهامشية المنحرفة في تاريخ مصر الاجتماعي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥، صـ٧٤.

٢٩- جورج بوردو، الدولة، ترجمة د. سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٥، صـ ٨٣.

٣٠- المصدر السابق.صـ ٨٣

# المرأة المصرية على الشاشة السينمائية
## بين التهميش والتمرد

ثناء هاشم
▪▪▪ مصر



جنحت السينما المصرية على مدى تاريخها إلى تقديم المرأة في أطر ميلودرامية وخاصة في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضى ، كأن تتزوج المرأة من رجل قاسٍ لا تحبه ويطلقها ويحرمها من رؤية ابنتها عندما تذهب لرؤية حبيبها القديم عندما يتعرض لحادث سيارة... وتجن البطلة في النهاية وتنتحر أمام إنكار ابنتها لها ، أو أن تتعرض المرأة لكوارث ناجمة عن ضعفها وقلة حيلتها وهوانها ولا ظلال من أي نوع حول كفاح النساء في ذلك الوقت لكي يتعلمن ولكي يخرجن للحياة الاجتماعية.

فالسينما كانت تقدم أنماطاً جاهزة من النساء كالراقصة اللعوب في الملاهي أو الزوجة الخائنة أو القوادة ، وقدمت أفلام هذه الفترة قيمة شهيرة وهي قيمة الصراع الطبقي لطبيعة وتركيب مجتمع تلك الفترة، هن أقرب لنموذج المهمشات ، ومثلما رأي ماكس فايبر وكارل ماركس أن الفقراء والمهمشين لا يشتركون في أية حركة سياسية أو متورطون في أية صراعات أيديولوجية إنما فقط رغبة في التطلع إلي حياة أفضل عن طريق الزواج أو المصاهرة. كان يحب الشاب الغني فتاة فقيرة ويتزوجها ويرفعها لطبقته أو العكس. ولا ذكر هنا للتعليم أو العمل وإنما يكتفي من مقومات الفتاة بالطيبة أو الجمال الآخاذ أي إطار نمطي أشبه بتمثال الشمع والتي تكون نقيضتها في الفيلم الثرية الشريرة أو الراقصة اللعوب.

واتسمت أفلام الأربعينيات بالطابع الميلودرامي الذي يتم فيه استخدام المرأة وصورتها إما المنسحقة وإما السلعية وبرغم ظهور بعض الأفلام التي تحمل قيماً اجتماعية جديدة بعد الحرب العالمية الثانية مثل قيمة العمل ومحاولة الصعود عن طريق المواهب والإمكانات التي يحملها البشر إلا أنها لم تصاغ المرأة من خلال هذه القيم وإنما قُصد بها الرجل فقط ولم تنبغ نساء هذه الأفلام سوى في الغناء مثلا.

ولم نرَ أبداً نموذجاً واحداً لامرأة مثقفة أو متعلمة تعليم راق أو تعمل في وظيفة مهمة برغم أن فترة الأربعينيات جعلت نساء كثيرات لامعات يعملن في الطب والتدريس كما سبق وأشرنا وكانت لهن مؤلفات مثل نبوية موسى وعائشة التميورية وغيرهما.

لقد تم إقصاء هذه الفضائل العقلية وصار نموذج المرأة الصالحة هو الطيبة التي تحب دون تفريط في شرفها في سنين متفرقة شابة مثلاً في العشرينيات لا يشار لتعليمها أو ثقافتها كأنما هي تمثال يتحرك بلا أية مقومات أخري سوي مضخة الحب.

ولكننا نري بعضهن يقرأ رسالة مثلا ضبطتها في جيب زوجها كإشارة لأنهن يقرأن دون أن نعرف كيف مثلما شاهدنا "قمر" في فيلم "أحمر شفايف" إخراج ولى الدين سامح ١٩٤٦ الفتاة الجاهلة اللعوب التي تعمل عاملة في مصنع ثم خادمة في بيت البطل ولكننا نراها تقرأ الرسالة التي كتبتها الزوجة لزوجها بعد رحيلها وظنها أن زوجها يخونها دون أن نعلم كيف تعلمت قمر القراءة وكيف تعلمت الزوجة الكتابة هي أيضا.

إذن مشروع تحرير المرأة الذي قاده قاسم أمين وهدي شعراوي وغيرهما في بداية القرن لم يلق بأي ظلال على وضعية المرأة ولم نر أي حراك أوصراع من أي نوع في هذا الصدد في الأفلام الأولي وحتي الأربعينيات ولم نر أنماطاً جاهزة تتحرك في مجتمع أغلبه مفترض على شاشة السينما لا علاقة له بواقع المرأة الحقيقي ومشكلاتها في تلك الفترة.

فقط النتيجة أطر مشوهة ونماذج من نساء متهتكات يدخن ويسكرن ويجالسن الرجال ويقمن بإغوائهن ونماذج أخري باهتة ضعيفة مهادنة تسبح في حكايا ميلودرامية مكررة وساذجة.

ولا يمكن إغفال فيلم "ابن الحداد" ١٩٤٤ ق.س.و إخراج يوسف وهبي الذي برغم أنه تعرض بشكل مباشر لقيمة العمل والكفاءة العلمية منتقداً الأغنياء الذين يرفضون ميزاته تلك ويرفضون تزوجيه ابنتهم برغم إفلاسهم وضحالة ثقافتهم .... إلا أنه قدم هذه المقارنة بشكل انتقامي متشفي مبالغ فيه. وهو ينتمي لذلك الخط الذي كان يسير في اتجاه هز صورة الأغنياء وجعلهم يظهرون بمظهر الانتهازيين الذين لا يملكون أية

قيم سوي قيمة المال.

وهي الصورة أو المقابلة التي قدمها كمال سليم بواقعية في فيلم "العزيمة" عندما جعل محمد الموظف يلجأ للباشا بنفوذه وثقافته ورحمته لينقذه في النهاية.

ونعود لفيلم "ابن الحداد" الذي جعل البطل يقوم بتقويم زوجته ابنة العز المستهترة التافهة والتي زوجها أهلها له برغم الفارق الطبقي لإفلاسهم ولكي ينقذهم ابن الحداد المهندس بالمال الذي جمعه بالطبع من عمله وكفاحه.

وفضلاً عن عدم الإشارة أيضا لثقافة أو تعليم البطلة فقد جعل تقويمها في إطار إدعائه الإفلاس لتقوم الزوجة بعد تخلي الأصدقاء الانتهازيون عنها بالكنس والطبخ والعيش في ظروف بائسة في حجرة فوق السطح وتحيا بقروش قليلة وتربي الدجاج ثم بعد ثلاث سنوات يعلن الزوج تخرجها من مدرسة الكفاح بنجاح. فأي تقويم هذا الذي يجعل الزوج يضع زوجته في هذه الظروف القاسية وكأنها حيوان يروض أين عقلها وعواطفها ومشاعرها.. لكي يخاطبهم ويتناقش معها ويقنعها. هل هي كائن بلا عقل يروض كما يروض الأسد فيمنع عنه صاحبه الطعام فترة حتي يظهر ولائه وطاعته العمياء له.

إن الشرف والكفاح لا يتخلق بمثل هذه الطرق البدائية الساذجة والأغرب اننا نري الزوجة تعلن أن هذه السنوات الثلاث هي أجمل سنوات عمرها. بعدما تحولت هي لخادمة ووالدها الباشا لمزارع وأخويها لعاملي سكة حديد[1].

## مرحلة ما بعد الثورة وحتي الستينيات

لم تتغير السينما فى رؤيتها للمرأة بعد ثورة يوليو ٥٢ ، فنلاحظ أن الأفلام التي أنتجت بعد الثورة ودارت موضوعاتها في حقبة الملكية زادت الطين بلة. إذ أمعنت في نقد هذه الفترة بشكل مضلل وجاءت كثيراً على وضعية المرأة وزادت من التعمية على النماذج المضيئة لنساء هذه الفترة وأمعنت في وضعها في الأطر السلعية الشائهة أو المعدمة الأقرب للموات ولعل أكثر الفترات التي شهدت السينما فيها على الحراك الذي أصاب وضع المرأة وعقلها وثقافتها كانت فترة الستينيات وإن قدمت شهادتها بحذر وبعقلية صانعيها وليس بعقلية نقدية موضوعية.

ولا مراء من أن نساء هذه الفترة لم يكن نماذج بالنسبة لجداتهن وأجدادهن مثلما تحدثت في هذا الأمر الدكتورة سهير القلماوي في كتابها أحاديث جدتي وذكرت كيف أن جدتها كانت تري فتيات هذه الأيام سافرات متهتكات نفعيات طائشات العقول ولم يزدهن التعليم والعمل إلا خساراً.

وقد أشارت السينما لهذا الصراع على استحياء في أفلام قلة مثل " أنا حرة" رواية إحسان عبد القدوس ، و مثل "الباب المفتوح" قصة لطيفة الزيات، و"لا وقت للحب" قصة يوسف إدريس.

وباستثناء هذه الأفلام المعدودة فقد حفلت السينما بأنماط كثيرة من النساء السلبيات المقهورات وقدمت نماذج وموضوعات تنادي بصوت خفي وعالي إلي عودة المرأة للبيت ولتربية الأولاد وللحب وأن هذا النضال الطويل للنساء من أجل حريتهن لم يسفر عن شئ سوى مزيد من الارتباك في الأسرة والبنيان الاجتماعي للمجتمع والإيمان بقوة الرجل وصدارته وعدم مزاحمته في الحياة الاجتماعية وعدم تعريض سمعتهن للخطر بالخروج من المنزل... إلخ.

## مرحلة السبعينيات والثمانينيات

عادت السينما إلي صورة المرأة السلعية وظهرت تلك الأنماط من النساء اللائي يملأن وجوههن بالأصباغ وتملو رؤوسهن الشعور المستعارة

وتراجعت قيم التعليم والعمل وظهرت أنماط رجال الأعمال الذين جروا ورائهم أنماط النساء الساعيات لثرائهم الباحثات عن الحل الفردي المغلفات الحب بالمال.

وانعكست ثقافة الانفتاح الاستهلاكية على أشكال النساء على الشاشة وعواطفهن ومقدراتهن الاجتماعية... واختفت المشكلات الحقيقية لنساء تلك الفترة التي هاجر أزواجهن لبلاد البترودولار من تحملهن عبء الأسرة بشكل رسمي كأم وزوجة وربة أسرة فى آن واحد وتحملهن عبء انهيار هذه الأسر التي اختفي عائلها من حياتها سعياً وراء المال الذي لا يقيم وحده أسرة قوية متماسكة وصامدة.

وبدأت نساء هذه الأسر تلهث في مباريات الاستهلاك التي أوجدها هذا المناخ الجديد. وفي المقابل انسحقت النساء اللاتي لم يحظ أزواجهن بفرص جمع المال من الخارج في تدبير نفقات حياتهم إزاء أنماط الاستهلاك الجديدة والغلاء الفاحش الذي عم الحياة. لتهميش المرأة تهميشاً أكثر قسوة وتوحشاً بعيداً عن مشكلات المجتمع الكبري وبعيداً عن إنماء شخصها وعقلها ثقافياً وروحياً.

وأخذت السينما تتأرجح في تقديم أنماط مرتبكة من النساء ما بين العاهرة الجديدة التي لا هي بالراقصة اللعوب كما في الأفلام القديمة ولا هي الفتاة الأجنبية الخائنة... وإنما نمط جديد أوجده هذا المجتمع الاستهلاكي المتوحش مثل "مني" في الخيط الرفيع . أو "أمينة" في أنف وثلاث عيون التي تتحول من سيدة عادية لعاهرة. أو "نجوي" في نفس الفيلم التي هي تنويعة جديدة أخري للعاهرة وموازية لأمينة وبنفس النتيجة ومثلها "سوسن" في فيلم أختي أو نساء فيلم ثرثرة فوق النيل باستثناء الصحفية.

أو نمط النساء المفرطات في شرفهن لأسباب متنوعة ونهاياتهن المروعة المتشابهة تقريباً في البؤس. مثل "رباب" في فيلم السراب التي تنتحر في النهاية إثر محاولتها الفاشلة في إجهاض الطفل الذى حملته من رجل آخر غير زوجها العاجز جنسياً تجاهها. و"أميرة" التي يقتلها الشاب الذي أحبته وفقدت معه عذريتها عندما قررت أن تذهب وتواجهه البنات فى الجامعة. و"فتحية" في فيلم النداهة التي انتهي بها الأمر إلي أن تتوه في تيه وزحام القاهرة بعد اعتداء مهندس الكمبيوتر عليها أو بمعني أدق استسلامها له في لحظة ضعف وتغييب للعقل الواعي. أو نهاية "نورا" التراجيدية في فيلم الحب قبل الخبز أحياناً بكفرها بحريتها وأفكارها وعودتها للحظيرة السلفية لتتحول لنسخة عدمية من أختها نتيجة لتجاربها مع رجال لم يقدروا معني أن تكون المرأة حرة... حرة في جسدها وفي عواطفها .. والتباس الأمر لدي المجتمع الشرقي الذكوري بين الحرية والعهر.. وحاجة هذا النوع من النساء لصكوك غفران يمنحها لها الرجال لكي يسمحوا لها بعدها باستكمال التنفس والحياة بالشكل الذي يرونه هم.

أما أفلام الثمانينيات فقد تبلور فيها الواقع الاقتصادي المرير الذي آل إليه المجتمع وافترس المرأة التي تعيش في الطبقة المتوسطة والتي طبقاً للمعايير الأيديولوجية هي المؤهلة لأن تتعلم وتتثقف وتقود وتتسيد وتعمل.

فتعملقت مشكلة البطالة والسكن الردئ إن وجد... وأصبح عمل المرأة واجب من باب رتق صدع الأسر التي أعوزها المال وقبلت الكثيرات من الفتيات الزواج من أشخاص أقل منهن ثقافة ومعرفة ووضع اجتماعي لمجرد أنهم يملكون المال وسبل الحياة الكريمة مادياً فانتشرت ظاهرة زواج جامعيات من أصحاب الحرف.

وقد عكس فيلم انتبهوا أيها السادة ١٩٨٠[٢] إخراج محمد عبد العزيز هذه الظاهرة بموافقة المدرسة عايدة على الزواج من عنتر المقاول "جامع القمامة" سابقاً وفسخ خطبتها من أستاذ الجامعة.

وقد أعلي الانفتاح من شأن الطبقات الدنيا التي عمل الكثير من أبنائها في التهريب والتعاون مع مستوردي السلع المستوردة والتي حفلت بالكثير من ممارسات النصب فأثروا على حساب أبناء الطبقة المتوسطة المتعلمة مما جعل ميزان القيم يختل اختلالاً واضحاً بظهور هؤلاء الأثرياء الجدد الذين عكسوا نمط أو أنماط من الحياة المرفهة عجزت الطبقة الوسطي عن ملاحقتها وسقطت في هاوية العيش الكفاف تسربلت بمشكلات السكن والبطالة كما سبق وأشرنا فضلاً عن تراجع وضعها الاجتماعي المميز بالعيش المستور بالتعبير الدارج لأبناء الطبقة الوسطي.

وقد قدم لنا فيلم الحب فوق هضبة الهرم ١٩٨٦ إخراج عاطف الطيب نموذجاً واضحاً لما آلت إليه هذه الطبقة وأبنائها. كما ظهر أيضاً في هذه الفترة ظاهرة استعداد كثير من الفتيات للزواج الثاني من رجال يكبرهن سناً... ولكنهم يملكون المال..... "رجال الأعمال الجدد" الذين يتزوجون من فتيات صغيرات على زوجاتهم يجذبهن الثراء ... الفيلات أو العربات الفارهة.

كما ظهرت مشكلة الزواج من رجال الخليج ... يتزوجون فتيات صغيرات ربما يصل فارق السن بينهما إلي ستين وسبعين عاماً. دون أية ضمانات لحقوقهن الزوجية ويسافرن لأزواجهن ليذقن المهانة على أيدي غرباء، قساة غرهم المال بأنفسهم.

وقد تعرضت المخرجة إيناس الدغيدي لهذه المشكلة في فيلم لحم رخيص١٩٩٥ حيث ظلت هذه الظاهرة ممتدة من السبعينيات وحتي الآن بعد الألفية الجديدة ولا يمكن إغفال تلك الواقعة التي حدثت عام ٢٠٠٢ عندما طرح رجل أعمال سعودي إعلاناً في جريدة الجمهورية في باب "أريد عروساً" الشهير من رغبته في الزواج من شابة صغيرة يترواح عمرها من ١٨ : ٢٣ عاماً ولم يدل بأية معلومات تخصه هو... وكان مدير أعماله هو الذي يتولي مقابلة الفتيات اللائي يرغبن في الالتحاق بالإعلان وكانت النتيجة مذهلة بل ومرعبة إذ أن مدير أعماله هذا تلقي ما يقرب من ١٨ ألف طلب في غضون بضعة أيام فتيات صغيرات يقبلن على الزواج من رجل لا يعرفون عنه شيئاً بل لم يرونه من الأصل لمجرد أنه رجل أعمال سعودي.... فهل يمكننا تصنيف هؤلاء الزهرات الصغيرات بالمهمشات أم بالمنسحقات هن وأسرهن التي حولهم الفقر أو التفاوت الطبقي أو الرغبة المحمومة التي ظهرت مع الانفتاح وحتي الآن في الامتلاك والتملك. ذلك الإحساس المتوحش الذي يجعل أصحابه يعيشون في لعبة ذات حلقات مثيرة لا تنتهي.

لقد كانت ثقافة جداتنا قديما ترفع شعار " ما أجمل القديم" لأنه يحمل الذكرى والأصالة وعبق الأحباب الذين رحلوا.

أما اليوم فإننا نشهد تأكيد دائم على الاستهلاك لا على الحفظ فالأشياء تشتري وترمي أيا كان الشئ المشتري سيارة، ملابس، أثاث....والناس تواقة لشراء الجديد الأكثر رفاهية وحداثة. ليقع الجميع في هذه الدائرة الاستهلاكية الخبيثة التي لا تنتهي وإنما تغرر هؤلاء البشر المحمومين بالسعي وراء المال على حساب الحب والعقل والإنسانية.

وقد ظهر وحش آخر أطاح بكل أحلام المرأة في هذا البحر العاصف في أن تستقر... هذا الوحش هو الجماعات الإسلامية التي رفعت شعار "إن

الحياة سجن المؤمن وجنة الكافر".

وكان أول من سجن في الحياة بهذا الشعار هو المرأة... إذ ظل الرجل يتمتع بكامل حريته في أن يعمل ويتحرك في الحياة بكامل حريته ويتزوج من أكثر من واحدة بينما المرأة بدأت ترزخ تحت أعباء وقيود حديدية أحاطها بها المتشددون والمتأثرون بالمتشددين... وأخذت هذه القيود والأحكام تستقر وتنغرس في عقل ووجدان الناس وأوجدوا لها نصوصاً وتفاسير دينية تم تطويعها لصالح هذه. الدعاوي الجديدة التي أصبحت محاولات الفكاك منها أو التمرد عليها فكاكاً من الدين وكفر بالعقيدة مما خلق ترويعاً وترهيباً للمرأة ومن يملك أمرها من أب أو أخ أو زوج أو حتي أم وخال وعم... إلخ. كل يتسلم موقعه في الحراسة من الآخر.

وبدأت محاولات ناجحة في عزل المرأة بعدما كان الغزالي يردد "كيف تعزل المرأة تلك الطاقة الهائلة وأن تحرم من المشاركة في المجتمع الإسلامي.

فانطلقت الحناجر تنادي بعودة المرأة للمنزل... وأصبحت صورة الرجل الصالح في ذهن الناس رجال ونساء هو الرجل القادر مادياً الذي يستطيع أن يجعل زوجته تمكث في البيت داخل الجدران دون أن تخرج للعمل وتتعرض للفتنة من زملاء يعلمون معها.

وراحت فكرة أن أي رجل يلتقى بامرأة لابد وأن يكون الشيطان ثالثهما. وإنه لابد سيكون شغلهما الشاغل هو التفكير في الجنس. وبالتالي الوقوع في براثن الزنا والخطيئة ومن ثم فإن انحسارها في البيت هو أفضل دواء لهذا الداء.

كما بدأت فكرة الاحتجاب تأخذ شكل الزي أيضاً وبدأت المرأة تتحرك تحت أدوار من الثياب من رأسها لقدميها مما صعب عليها أيضاً الانخراط في الحياة العملية وأصبح ارتداء الحجاب أو النقاب يتأرجح بين أمرين "إما بوازع ديني من المرأة نفسها أو بطاعة مطلقة لرغبة الزوج في ذلك ... لينتهي الأمر بالانسحاب الحقيقي من المجتمع العام والاكتفاء بالوجود داخل جدران الأسرة.

وكانت الحقيقة أن النساء أصبحن ضحايا الفهم الخاطئ لتطبيق الشريعة الإسلامية. وعندما أطلت علينا فترة التسعينيات كانت المشاكل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية قد تفاقمت وارتفعت نسبة الفقر والخوف منه وظهرت أحداث عنف كثيرة كما أسلفنا القول..... قادتها أو قادت أغلبها الجماعات الإسلامية التي اعتبرت القوة الرئيسة الموجودة إزاء الدولة الرخوة ورموزها وزادت حدة تهميش المواطن بشكل عام اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً. وتهميش المرأة بشكل خاص وجدي.

ولم تقدم سينما التسعينيات للمرأة شيئاً ذا قيمة واكتفت بالمرور على النساء في معالجات سينمائية لاتعني بمناقشة الوضع الراهن للنساء وقد اقتربنا من الألفية الجديدة ولا بالمشكلات التي جدت على المجتمع ككل وألقت بظلالها على المرأة وتأرجحت صورة المرأة الطاغية التي تلعب بشكل عام بين صورة "الولية مكسورة الجناح" أو المرأة الطاغية التي تلعب بمقادير الرجال والتي بلورتها أفلام نادية الجندي والتي من الغريب والمدهش أنها لاقت نجاحاً كبيراً برغم تحفظ المجتمع على هذه النوعية من النساء في الواقع كأنما يشفي فيها غليله الكامن من القمع السياسي والإحباط الاقتصادي.

أو كأنما يزداد الرجال قناعة بأن المرأة عندما تأخذ فرصتها كاملة لن يكون لها خيار آخر سوي أن تصبح طاغية بل قادرة على الإحاطة بالرجل

الذي طالما قمعها وكبلها فيحمد الله، أن هذه المرأة غير موجودة سوي على شاشات السينما فيستمتع بجبروتها بحس مازوجي خفي على الشاشة سرعان ما يحدث له التطهير الواجب بعد خروجه من السينما ليكمل مسيرته المعتادة مع نسائه المقموعات مهيضات الجناح ٠

ولهذا حرصت السينما المصرية على تهميش المرأة المصرية كدور فاعل فى المجتمع ، وتقديمها كمهمشة على الشاشة الفضية ، وقبيل توقفنا عند نماذج مما قدمته هذه السينما فى عقد التسعينيات ، يحسن بنا أن نتوقف عند مفهوم (التهميش) وشخصية (المهمش) ودلالة المصطلح بوصفه وتحليله وتصنيف فئات المهمشين بشكل متعادل بين الرجل والمرأة بالرغم من أن كل الأسباب والنتائج كانت تنحرف بي دائماً ناحية المرأة كطرف أكثر تهميشاً وظلماً.

كان رأي "ماكس فايبر" أحد أهم الكتَّاب الوظيفيين أن الفقر وحده ليس سبباً وحيداً للتصنيف في قاع المجتمع مثلما أن الثروة ليست كافية وحدها كمحدد للوضع الاجتماعي ولكنهما يؤثران لا شك على الوضع الاجتماعي".

وإن الفرد مسؤول عن وضعه الاجتماعي والمادي فهو لا يعفى الفرد من مسؤوليته وأصحاب هذا الاتجاه لا يرون المهمشين محبطين أو مغتربين وانما هم أكثر اهتماماً بالاستمرار والمتاح لديهم أكثر من الإهتمام بالتورط في صراعات أيديولجية فهم براجمايتون مشغولون بأمور حياتهم فقط وهم لا يتوقعون الكثير من المجتمع ولا من الحكومات وهم لا يثرون لأنهم لا يغيرون وضعهم تبعاً للمنظومة الاجتماعية والقيمية والثقافية التي تخلص إلي أن القائد هو الأب الروحي للشعب ولا تجوز معارضته.

أما الاتجاه الماركسي ، والذي يعتبر أن الدولة مسؤولة عن وجود الفقراء والمهمشين بانحيازهم للطبقة المسيطرة اقتصادياً وتتجاهل الفقراء والضعفاء.

لا يري كارل ماركس في الطبقات الدنيا والبروليتاريا الرثة أنهم ثوريون ...برغم أنهم يسهل تعبئتهم ... ولكن هذه السهولة ترجع لكونهم ذوي طبيعة براجماتية فهم غير قادرين على تطوير وعيهم والأجيال الأولي منهم ذات مرجعية ريفية تحكمها تقاليد الريف والسلبية السياسية وإن كان الجيل الثاني برغم تضاؤل فرصته في الحراك الاجتماعي نحو الطبقة العليا إلا أنه يمكنه أن يصبح أكثر راديكالية...

وقد حصر علماء الاجتماع معظم تفسيرات ظاهرة التهميش في مدخلين أساسيين وهو المدخل الثقافي / الأنتروبولجي والمدخل السياسي. وأدرجت تفاسير كثيرة للتهميش إزاء المدخل الثقافي منها تفاسير اجتماعية وسيكولوجية.

إذ أكد بارك أن المهمش هجين ثقافي إنسان يحيا بعقلية مجتمعية في إطار بيئة ثقافية ذات عادات وتقاليد محددة ويتأرجح في هذه البيئة الثقافية المحددة بعقلية مجتمعين(٣)". وقد اتفق ستونكست مع بارك في تعريف التهميش وإن كان قد أضفي عليه بعداً نفسياً.

فالمهمش وفقاً لكتاباته هو ذلك الذي يعيش نفسياً بين عالمين أو أكثر أحد هذين العالمين يسيطر عليه وهو من (ينتمي إليه بحكم المولد) والآخر يعتبره مهمشاً .. وهو من ينتمي إليه بحكم الحياه فيه. وقد أورد ستونكست بدراسة من هو المهمش بعدة سمات وخصائص فيه فهو متردد ويفتقد الثقة بنفسه، متقلب المزاج، راديكالي في بعض الأحيان، يميل للحياة داخل بيته، وذو نظرة متشائمة للمستقبل وخائف تملؤه الريبة دائما حيال الآخرين.

فالمهمش هو من فقد جزءاً من نفسه ولم يعد قادراً على اكتساب جزء آخر وكما أوردنا في المقدمة النظرية كيف أن ثقافة الفقر هي المصطلح الأكثر شيوعاً في دراسات التهميش في العالم الثالث وقد لفت "أوسكار لويس" صاحب مصطلح ثقافة الفقر كما أوردنا وأول من ربط الفقر بسمات ثقافية معينة لفت النظر إلي تدني درجة اندماج الفقير في المجتمع واعتبر فقر الثقافة إحدي سمات ثقافة الفقر.

وقد شاركه أصحاب مدرسة ديسال في الرأي من حيث أن المهمشين جماعة لا تندمج في المجتمع اقتصاديا واجتماعيا وبالتالي هم خارج التقسيم الطبقي ولا ينتمون للنظام الاقتصادي في أي مجتمع. وهم عموماً يعانون من عدم الاكتراث لأنهم غير قادرين على التأثير في قضايا المجتمع الكبرى.

ولكن لماذا يطال التهميش المرأة أكثر من الرجل؟، سؤال يمكن أن نقرأ أبعاده فى حركة المجتمع ، وأن نصل للإجابة عليه من خلال الدراسات النفسية والاجتماعية التى تلخص لنا الأمر فى النقاط التالية :

١- إن الرسالة الموجهة للبنات طيلة الوقت هي كيفية تعلم ثقافة الاستسلام وتتعلم كيف تخرس قواها وتلجم احتياجاتها النفسية والعاطفية والبيولوجية بينما الرجل يطلق العنان لكل شئ.

٢- وصف المرأة في ثقافتنا على العموم بكونها "غير متماسكة، غير متزنه عاطفيا تفتقر إلي رباطة الجأش وليست ذكية بالقدر الكافي وليست منتجة وهي غير مناسبة سوي للبقاء في البيت وداخل محيط الأسرة.

٣- رغم أن الإسلام أنصف المرأة ووضعها في مكانة عالية تناقض الأفكار السائدة التي تلصق بالإسلام ووضعية المرأة في تشريعاته وصحح الإسلام كل الأوضاع الجائرة التي عاشتها المرأة وسوي بينها وبين الرجل في حق الحياة الكريمة التي أرادها الله تعالى للجنس البشري ذكوره وإناثه علي قدم المساواة ، فأن المرأة المصرية مازالت تعانى من الجور والإقصاء والتهميش والنظرة المتدنية لجنسها تحت وطأة التقاليد والعادات الاجتماعية ، هذه العادات التي تتغلغل في الأفراد في شكل اتجاهات ودوافع وتطلعات وتظهر في السلوك الظاهري الشعوري واللاشعوري.

وكما تذكر الدكتورة فوزية دياب في كتابها القيم والعادات في مصر كما ورد في متن البحث "إننا في مصر تسيطر علينا قيم الريف التي تتسم بأنها متأصلة الجذور راسخة للحد الذي تصبح في معظم الأحيان من المسلمات التي حبكت حبكاً في نسيج ثقافتهم بحيث يصبح من العسير تغييرها أو الاقتناع بتبني قيماً غيرها أو حتي تطويرها".

وترزخ المرأة المصرية بالطبع تحت كم وفير من هذه القيم والعادات والتقاليد أعاقها كثيرا عن الحركة وعن النمو والتطور كإنسان وقد تم تهميشها بالفعل من كافة النواحي في المجتمع سياسياً واقتصادياً واجتماعياً....

لقد كرست دراسات كثيرة لنساء الشرق الأوسط خاصة فى سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين مع ظهور ما يسمى بمصطلح تحديث المجتمعات الذى كان ظاهره الرحمة وباطنه العذاب بسبب توحش النظم الرأسمالية والهجوم المضاد من جانب الإسلاميين على الدولة وعلى بوادر العلمنة وبالطبع كان دور النساء فى هذا الزخم محدود مما اضطر القائمين على هذه الدراسات

إلى تقديم النساء عن طريق الأسرة والإهتمامات الأسرية لإضفاء القيمة على هذه الدراسات وربما حاولوا الولوج من زاوية أخرى وهى دراسة وضعية الأسرة المسلمة والمجتمع الإسلامي بشكل عام ومن ثم النساء فيه وأقروا تعارضاً واضحاً بين المفاهيم الإسلامية السائدة للمرأة وبين قيام مجتمع حديث تتحسن فيه أوضاع المرأة بشكل ملحوظ... (٤)

والحقيقة أنه بدلاً من إنكار هذه المفاهيم الجامدة والمغلوطة كلية من جانب الباحثين حاولوا التقدم بحلول تجريبية للتوفيق بين تشبث مجتمعنا العربى الهستيرى بتعاليم الدين المختلطة بالأعراف الأهلية الراسخة والتقاليد الثقافية وبين محاولة النهوض بالمجتمع وبالمرأة .. والذى حد كل هذا من نموها وبرر مكانتها الخاضعة باستمرار(٥).

وصل المجتمع المصرى فى العقد الأخير من القرن الماضى ، وكانت المعضلات الاقتصادية أكثر إثارة للمخاوف من المعضلات السياسية ، فتزايد معدل المواليد ، تواكب مع زيادة أعباء الدعم الذي تشير الإحصائيات إلي انخفاض نسبة الدعم إلي الإنفاق العام من ٣١٪ في عام ٨٠/٨٠ إلي ٥٥٪ في٨٩/٨٨.

وتواكب هذا مع تدهور حقيقي للعاملين في القطاعين الحكومي والعام وفقدان نسبة كبيرة من الكوادر الوظيفية والعمالة الماهرة نتيجة الهجرة الخارجية للعمل في البلاد العربية والانتقال إلي القطاع الخاص وفروع الشركات الأجنبية والتدهور الواضح للأوضاع في مصر لدرجة قامت معها هيئة التنمية الدولية TDA بتقديم القروض الصغيرة لأفقر دول العالم وأعادت تصنيف مصر لتصيح واحدة من هذه المجموعات.

ولقد أشارت إحدي الدراسات أن سياسات الإصلاح الاقتصادي كانت ذات آثار سلبية علي العديد من الفئات الاجتماعية نتيجة ارتفاع نسبة الفقر في المصنع المصري واستراتيجية التنمية غير المتوازنة بين الأقاليم المختلفة للدولة، فانحصرت مثلا الاستثمارات في الوجه البحري..ووقع صعيد مصر فريسة لهذه السياسة المختلة وأشارت الدراسة إلي أن ٤٥,٥٪ من مواطني جنوب صعيد مصر يقعون تحت خط الفقر وأكبر نسبة تركزت في "الفيوم - سوهاج ، أسيوط"...

ولم يقف الأمر علي هذا، بل أدي انخفاض الإنفاق العام في قسم غير قليل منه علي خفض أو إلغاء دعم الحكومة لأسعار السلع والخدمات الأساسية، كالسلع الغذائية والأدوية والمياة والتيار الكهربائي والخدمات الصحية والتعليمية والنقل، وأدي ذلك إلي خفض الدخول الحقيقية وزادت تكاليف المعيشة للفقاء وذوي الدخول المحدودة أصلاً، ومعهم شرائح متزايدة العدد من الطبقة المتوسطة.

لتترتب أولويات إنفاقهم لصالح السلع الأساسية الأكثر ضرورة لإشباع الحاجات الأشد إلحاحاً وفي مقدمتها السلع الغذائية، لقد كانت الدولة في التسعينيات غير محايدة بالنسبة لكافة الطبقات، كانت مع ضعفها أكثر انحيازاً ضد الطبقات الفقيرة وهو ماحدا ببعض الكتَّاب لوصفها بالدولة الرخوة(٦).

## دور المهمشين في أحداث عنف التسعينيات

عبر أربع سنوات (١٩٩١- ١٩٩٤) شهدت مصر نحو (٧٥) احتجاجاً عملياً بلغت ذروتها في ١٩٩١ التي استأثرت بنحو ٢٦ إضراباً وواكب ذلك بداية تنفيذ مشروعات الخصخصة وبيع ما يقرب من٣٠٠ شركة مملوكة للقطاع العام.

واعتماداً علي بيانات التقرير الاستراتيجي العربي تم رصد إجمالي الإحتجاجات التي قامت لأسباب اقتصادية تتعلق فقط بعدم صرف الحوافز

لكشف النقاب عن بعد الإفقار الذي مارسته الدولة إذ بلغت نحو(١٥) احتجاجاً من مجموع (٧٥) أي نسبة ٢٠٪ تقريباً مما يعطي الثقل لتفجر العنف لأسباب اقتصادية(٧).

واللافت للنظر أن هناك علاقة طردية بين الفقر والعنف فمع تزايد الفقر تزايدت نسبة العنف.

وبعد تناول أحداث عنف التسعينيات يظل الجانب الآخر للتفسير وهو الخلفية الاجتماعية والمهنية والعمرية لممارسي العنف وبعبارة أخري السمات العامة للفقراء وعلاقتها بعنف الفقر من خلال تحليل بعض سمات أعضاء الجماعات الإسلامية في مصر باعتبارها القوة الرئيسة التي مارست العنف السياسي ضد الدولة الرخوة ورموزها..

والجدير بالذكر أن هناك ثلاثة أسباب رئيسة وراء ظاهرة العنف في التسعينيات وهي..

١- غياب قنوات الحراك الاجتماعي.

٢- عشوائية الهجرة الداخلية.

٣- ومحاولة إيجاد بديل للدولة.

إن تحليل الأصول لأعضاء الجماعات الإسلامية يوضح إلي أي مدي ساهم تنامي فرص الحراك الاجتماعي في حدوث العنف في التسعينيات. ولقد وقعت أكثر فئات التوزيع المهني للممارسين للعنف في فئة الطلاب، وكانت نسبة عالية منهم من الجامعيين بل وينتمون إلي كليات القمة..

وقد وصلت نسبة الطلاب حوالي ٤٧,٩٪ بينما كانت أقل النسب في العاطلين الذين وصلت أعدادهم إلي ٢٪ (٨).

ويلقي ذلك الضوء علي مدي تزايد حدة التهميش والإحباط الذي شعر به الطلاب سواء داخل الجامعة حيث تزدحم قاعات المحاضرات بهم أومتاعب السكن في غرف شديدة الفقر أو حتي بعد التخرج حيث تقل فرص العمل إن لم تكن شديدة الصعوبة بالنسبة لمن لا يمتلك مؤهلات أخري بخلاف الشهادة الجامعية كإجادة إحدي اللغات والإلمام بالحاسب الألي أو مبادئه علي الأقل.

وفي التسعينيات أيضاً تزايدت حدة عدم الاستقرار. والمتطرفون كانوا أقل تعليماً من متطرفي الثمانينيات.. إلا أن حوادث الضبط عام ١٩٩٦ كانت تشيرإلي أن معظم الأعضاء كانوا حاصلين علي شهادت عليا..

ففي قضايا "حرق نوادي الفيديو" بلغ عدد الأعضاء المتعلمين نحو (١٥) من مجموع(٢٤) منهم (١٢) عضو حاصلين علي تعليمٍ عالٍ و(٣) أعضاء حاصلين علي تعليم متوسط..

كما كان زعيم تنظيم السطو علي محال الذهب طبيب أسنان(٩).

وإن كان هذا يدل علي شيء فإنما يدل علي فشل "حدوث الحراك الاجتماعي" بالنسبة لهذه الفئة..

فلقد أشارت كثير من الدراسات إلي أن الفشل في تحقيق الحراك الاجتماعي يرتبط بارتفاع معدلات الجريمة والانتحار وإدمان الخمور. وبصفة خاصة داخل الطبقة الدنيا من جراء الإحساس بعدم الأمان وعدم الاتساق في المكانة والانتماء الطبقي ضد هذا النظام الذي عانوا في ظله من الحراك الاجتماعي الهابط "والفئة الثانية هي الفئة المنتمية مهنياً للقطاعين العام والحكومي والتي تمثل حوالي ١٨٪ من الأعضاء تلك الفئة التي تزيد لديها حدة الشعور بالتهميش والابتعاد أو الاستبعاد من الوظيفة



التوزيعية للدولة وخاصة في ضوء صعود فئات أخري أقل تعليماً... وربما أقل من الأميين بفعل الآليات المستخدمة للحراك الاجتماعي الصاعد"(١٠).

## زيادة عشوائية الهجرة الداخلية في التسعينيات والحياة على هامش ثقافتين

إن الأفراد ينتقلون عادة من مكان لآخر سعياً وراء الرزق وتعظيم المنافع الاقتصادية. ولما كانت ظاهرة العنف فجائية وعارضة بينما الهجرة لها طابع الاستقرار والدوام لذا كان من البديهي ألا تتطابق الظاهرتين.

البيانات تشير: الي أن القاهرة الكبري تستأثر بالنصيب الأكبر من حجم الهجرة الداخلية.

"إذ شهدت القاهرة في فترة الثمانينيات وأوائل التسعينيات هجرة نحو ٢,٥ مليون مهاجر ... اكتسبوا أماكن للإعاشة على أطراف القاهرة ولذا كان من المستغرب أن تستأثر القاهرة بنسبة ٥١٪ من مجموع أعضاء الجماعات المتطرفة.

ويجد الأمر تفسيره في أن أعضاء هذه الجماعات ينحدرون من الأحياء منخفض المستوي الاقتصادي والاجتماعي وهي الأحياء الفقيرة التي عادة ما تستقطب نسبة كبيرة من المهاجرين: (١١).

ويذكر الدكتور ممدوح الولي في حديث له عن سكان العشش والعشوائيات أن المناطق العشوائية بظروفها الاجتماعية والاقتصادية وطبيعتها الأيكولوجية وتركيبها الديموجرافي تساعد على انتشار السلوك السياسي والعنف وذلك لأن هذه المناطق تضم الفئات غير الراضية، كما أنها تضم نسبة عالية من الشباب ويصاحبها تهور واندفاع، ناهيك عن انخفاض الوعي مما يجعلها عرضة للسلوك الانحرافي ومع عدم تخطيط هذه المناطق يصعب السيطرة الأمنية عليها"(١٢)

"وكلما يفشل الحراك ويتزايد الشعور بدرجة التهميش تتزايد تلقائياً درجات العنف ويساعد على ذلك تفكك الإطار العائلي والقروي للريفي النازح إلي المدينة حيث ضعف فاعلية الرقابة الاجتماعية وتنشط العداونية بتجميع الاختلافات... لتندفع طاقاتهم التمردية في محاولة للإفلات من دائرة التهميش"(١٣)

لقد عملت الجماعات الإسلامية على إيجاد دولة بديلة تعمل على تحقيق معادلة (الحرية + العدالة) وأولت لقيم العدالة بشكل خاص إهتماماً أكبر بالنسبة للفقراء.

تلك القيمة التي تناولتها كثير من وثائق أعضاء تلك الجماعات وعمل "شكري مصطفي" أمير جماعة التكفير والهجرة على مغازلة أحلام الفقراء الذين يحملون في مفهومه، الرسالة من عند الله"... إن عماد حضارتنا عبادة الله، انظر وبالعبرة لمن أعتبر..... كيف جعل الله الذين ينصرونه وينصرون رسوله هم الفقراء"(١٤).

وبذلك فبقراءة سريعة لوثائق هؤلاء يتضح إلى أي مدي جذبت الفقراء الذين راحو ينخرطون في تلك الجماعات، يمارسون العنف حيث لم يقف الأمر عند حد قناعتهم بالدعوة، وإنما امتد نحو تطبيق تلك الوعود إذ لا ينسي الدور الذي قامت به جماعة الإخوان المسلمين في مكافحة آثار الزلزال ١٩٩٢.... اذ نظم الإخوان حملة مشابهة للحكومة لمساعدة المنكوبين وكذلك أقاموا مشاريع طبية لمكافحة الفقراء بأجور رمزية وإقامة مشاريع تجارية لبيع المنتجات بسعر رخيص في متناول ذوي الدخل المنخفض.

"إن الدولة فى مصر كان لها تاريخ .. ولها تاريخياً دورها فى تحقيق العدالة الاجتماعية ولم يكن لها أن تنسحب دون أن يكون لذلك أثره فى نفوس الطبقات الفقيرة التى اهتزت بداخلها وانهارت قيم الانتماء بعد أن اتسعت الفجوة بين ما

تنادي به الدولة وتطنطن به وبين ما تنفذه فعلياً للناس".[١٥]

## عمل المرأة في التسعينيات

المعنيون بقضية المرأة بشكل عام وبالمرأة العاملة بشكل خاص أصبحوا يشاهدون بقلق حقيقي التطورات المؤسفة التي بدأت تمر بها مصر في هذه الحقبة... حقبة التسعينيات وحتي الألفية الجديدة.

فعلي الرغم من أن المجتمع نظريا شهد حالة من المد النسائي للتقليل من مسألة تهميش المرأة في قطاعات ضخمة من مختلف الشرائح الاجتماعية فى التعليم والعمل.

وكان من المتوقع أن تنجح المرأة وتقتنص هذه الفرص لكي تتم الجهاد الأكبر من أجل الحرية في اقتحام مجالات الجهاد الأصغر في التعليم والعمل.

لكن الجميع فوجئوا بأنه بدلاً من أن تتطور حالة المد النسائي الي نهضة حقيقية، إذ اكُتشف أن المهمة النسائية التي تمت بنجاح قد انتهت "إن المجتمع الذي رحب بتضحيات نسائه وبطولاتهن - أيام شدته وأزماته - قد أصبح يضيق بالنساء".

وعندما بدأت عملية توزيع الغنائم والفرص اكتشف صنَّاع القرار والقانون أن صورة المرأة تكون أجمل في إطارها التقليدي وأدوارها الخدمية التقليدية وبهذا أعلن تسريح الجيش النسائي.

وتروج هذه الأيام دعوة زائفة تفسر مشكلة انتشار البطالة بخروج المرأة إلي العمل ومزاحمة الرجل في فرص عمله.... وهي دعوة يروج لها السلفيون فكرياً والانفتاحيون علمياً...." [١٦].

"وأساس هذه الفكرة أن العمالة هي كم ثابت من الفرص القابلة للنقص وليس للزيادة.. وبالتالي، فإنها تبعدنا عن التفسير الحقيقي لمشكلة البطالة من حيث هي نتاج سياسات التبعية السياسية والاقتصادية"[١٧].

فيبدو الأمر في صورة جماعة من النساء تصارع الرجال في عمق مصالحهم "فإذا كان مفهوم الرجولة هو القيام بعمل مأجور خارج المنزل، فإن مفهوم العمل الحقيقي The real work للمرأة لا يزال هو الخدمة داخل جدران المنزل وكل عمل تؤديه المرأه خارج منزلها يُعد ثانوياً"[١٨].

ويتم تفسير الآية الكريمة" وقرن في بيوتكن" باعتبارها أمر لكافة النساء العاملات بالعودة إلي البيت. والمؤلم أن تلك الفكرة تلقي رواجاً بين المتعلمات من بنات الطبقة المتوسطة... والتي بمقارنة تاريخية سريعة نلاحظ أنها نفس الطبقة التي ناضلت منذ أكثر من خمسين عاماً من أجل الحق في التعليم والعمل واختيار شريك الحياة، باعتبارها حقوقاً إنسانية تمثل الأبعاد المتكاملة للحرية.

"ولا تزال تحضرنا مأساة الأب، الذي أرسل لبريد الأهرام شاكياً ومندهشاً من إصرار ابنته، التي أنفق عليها آخر مليم لديه حتي تخرجت من قسم الهندسة الطبية بكلية الهندسة... على البقاء في المنزل في انتظار العريس، لتقتل آخر أمل لدي أبيها في أن تحتل مكانها في المسؤولية"[١٩].

وبشكل عام فإن رغبة هؤلاء النساء في البقاء في البيت ليس من قبيل الإخلاص لدور الأم والزوجة والتفرغ له.... ولكنه على ما هو بادي رغبة في الراحة والبعد عن مسؤوليات العمل وهمومه وارتكان على الرجل وتركه يكافح لوحده وعليه أن يوفر لها ما تحتاجه هي وأولادها بعد ان اكتشفت غالبية النساء أن حجم المكاسب المادية والمعنوية من العمل لا يزيد كثيراً عن مجرد إضافة أعباء لها بجانب أدوارها التقليدية التي تقوم بها في المنزل... وإن ترقيها في العمل لا يعني لأحد شيئاً ولا يحررها من أي قيد يفرضه عليها

المجتمع.... ولا يعفيها من مسؤولياتها داخل المنزل. أو بعض منها، أو حتي يدعو الرجل لكي يتقاسم معها الأعباء.

فضلاً عن أن ملاحظة سريعة لإعلانات الوظائف بجريدة الأهرام مثلا يظهر لنا أن العلاقة بين التعليم والعمل والمكانة الاجتماعية قد أصابها نوع من الارتباك والفصام ، وبعد أن كانت الوظيفة المرموقة اجتماعياً ترتبط بالمستوي التعليمي الراقي وتحصل على دخل يتناسب مع مكانتها، حدث نوع من الخلل الناجم عن تراكم الثروة في أيدي الانفتاحيين، أو أصحاب رؤوس الأموال الجدد، وميل هؤلاء إلي استخدام مربية أطفال، أو سكرتيرة بمرتبات تصل أحياناً إلي ثلاثة أضعاف مرتب الطبيبة وأستاذة الجامعة، وأصبح الذين يملكون ولا يعلمون حريصين على استخدام الذي يعلمون ولا يملكون، ولم يعد العمل المنتج هو صانع الثروة بقدر ما أصبحت عمليات السمسرة والممارسات الرأسمالية الرثة لتجارة العمل والمضاربة في البورصة(٢٠).

فتعاظمت أهمية السكرتيرة الحسناء لدي الرأسمالي الجديد الذي تعامل مع المرأة العاملة لديه كسلعة من السلع المطروحة فجعلها جزءاً من فاترينة العرض، ولا بأس عنده بالجارية العصرية التي تتحدث اللغات وتجيد العمل على الكمومبيوتر.

ودون قصد أو بقصد استطاع السلفيون أصحاب التفسيرات الرجعية أن يسيروا في نفس خط الرأسماليين الجدد، عندما اختزلوا المرأة إلي مجرد متعة مشروعة(٢١).

ومن ثم عليها أن تفسح الطريق أمام الرجل ليحصل هو على فرصته في العمل بعد أن هدد شبح البطالة فرص العمل المحدودة، لتهميش المرأة ويتم إقصائها من حلم التطلع للمستقبل بجانب الرجل."والمفروض أنه لو أن خطط التنمية وسياستها تتحرك بجدية إلي الأمام، أن تزداد فرص العمل أمام الرجل كلما زاد إسهام المرأة في العمل حيث تسرع عجلة الإنتاج بالدوران، لتخلق مشروعات عمل وفرصاً جديدة باستمرار(٢٢).

وهنا يصبح التطلع إلي المستقبل وآفاقه بالنسبة للمرأة بجانب الرجل ضرباً من ضروب الخيال الرومانسي الذي يعجز عن مواجهة علامة استفهام كبيرة متشائمة، لأنه إذا كان المستقبل هو إمتداد مستقيم لخط رسمه الواقع، فأي السيناريوهات يمكننا أن نرسم ونخطط. "إن المستقبل بتعبير إجرائي يعني الخروج بالقوي النسائية العاملة من الأزمة التي لا تهددها وحدها بقدر ما تهدد كيان المجتمع العربي كله، وهو مشروط بإحداث تحول، تتحرك بقوة دفعه القوي النسائية كافة من موقعها المتدني المهمش إلي مكان ومكانة ملائمين للدور الفعَّال المنوط بهذا القطاع الاجتماعي النشط"(٢٣).

إن سؤالاً بسيطاً يطرح نفسه في هذا الصدد- وهو ألا تعكس فكرة العودة للبيت للمرأة انتهازية النظرة بالنسبة لها ولعملها؟ عندما تنصب أساساً على النساء من فئات البورجوازية الصغيرة في المدن، وهن منافسات الرجل في سوق العمل الرسمي وإلا فلماذا لا نسمع من يدعو لعدم ذهاب الفلاحات إلي الحقول، أو الخادمات إلي منازل مخدوميهن؟ أو البائعات إلي الأسواق؟.

إن هذه ازدواجية لابد من الوقوف أمامها وتأملها لكي ننصف المرأة في مجتمعنا بدلاً من المحاولات المستميتة لإقصائها وإصرار المجتمع منذ بداية التسعينيات على أنه يعمل أفضل بنصفه الذكوري. ، وهو ما يجعلنا نقف الآن عند هذه النماذج المختارة من صورة المرأة على شاشة السينما المصرية فى تسعينيات القرن الماضى ٠

## (١) فيلم الراعي والنساء

**سيناريو وحوار محمد شرشر، عصام علي ، على بدرخان - إخراج على بدر خان ١٩٩١، عن مسرحية (حدث في جزيرة الماعز) لأوجوبيتي.**

تلفق تهمة رشوة واختلاس للمهندس كامل ويحكم عليه بالسجن تاركاً زوجته وفاء التي أحبها وتزوجها رغماً عن أسرته وابنته الوحيدة المراهقة : سلمي وشقيقته المطلقة عزة. وتعيش النسوة الثلاث في منزل كامل المنعزل في منطقة صحراوية ويتعاون الثلاث في زراعة الأرض ورعي الماعز.

ويزامل كامل في السجن حسن في نفس الزنزانة ويقص له كل تفاصيل حياته الشخصية ويموت كامل ويتم الإفراج عن حسن الذي يتمكن من الوصول لعائلة كامل في بيتهم المنعزل وبعد تردد يوافق على إقامته في البيت معهن بعد أن يعرفن ارتباطه بكامل في السجن ولجثمانه القوي الذي يمكنه من مساعدتهم في شؤونهن.

بيد أن النساء الثلاث يقعن في حبه ويتنافسن عليه حتي البنت الصغيرة مما يولد بينهم الحقد والغيرة والرغبة في أن تنفرد كل واحدة منهن به وتتخلص من الأخري... ويعرض حسن الزواج من وفاء مما يجعل عزة تشتعل غضباً وتختفي سلمي المراهقة احتجاجاً على انصرافه عنها لوالدتها وتحاول الانتحار في البحر ويهرع الجميع تجاه البحر وتنطلق رصاصة عن طريق الخطأ من بندقية وفاء لتردي حسن قتيلاً وسط حسرتهن جميعاً.

والحق أن هذا الفيلم يعزل ثلاث نساء في مكان بعيد عن العمران وعن كل مظاهر المدينة لنراهن متجردات من كل ما يوشي المرأة العصرية من حلي المظهر والجوهر حتي أننا نري رغبتهن الجنسية في حسن ظاهرة ومتجلية بلا أية موارية أو حتي رومانتيكية تجملها.




فعزة لا هم لها سوي أن تسحبه لسريرها وكذلك سلمي المراهقة أما وفاء فلكونها أم فإن رغباتها تسلك مسلكاً أكثر عمقاً وبطئاً إذ أن الأمومة تغير الكثير في المرأة.

فأنوثة وفاء وعزة في حالة انفصام في الشخصية، وهما يتعاملان مع حسن فى



الوقت الذي يجب أن تمثلان فيه دور المرأة الرقيقة العاجزة عن العيش بدون رجل تعتمد عليه ويجعلها أميرة متوجة وتتمتع بضعفها أمام قوته فهما مطالبتان بأن تقوما بأعمال يقدمان فيها المساعدة وتبديان فيها قدرة على الاحتمال بلا تعب أو كلل نظراً لطبيعة حياتهما في هذا المكان وحسن عليه أن يمارس الجنس مع أي منهن لأن ممارسة الجنس هي تأكيد لرجولة الرجل الوحيد الذي وقع بين أيديهن.

إن النساء الثلاث مهمشات ومقصيات عن حياة الترف في المدينة يفعلن كل شئ بأيديهن ويدرن أمورهن بأنفسهن وبالتالي كن سيدات أنفسهن حتي ظهر حسن وبدأ الصراع البدائي على الرجل الوحيد والذي عليه أن يختار واحدة فقط فوقعن تحت سيطرته الجسدية والعاطفية.

وبدا أنه برغم كونه واحداً إلي ثلاث يتميز عنهن إمتداداً للمجتمع الذي يميز الرجال ويفرض عليهن الخضوع له حتي في هذا المكان القصي الخالي من أية قوانين وأعراف إلا قانون الاعتماد علي الذات.

فالفتاة الصغيرة أقبلت على الانتحار وإفناء ذاتها في ذات الرجل الذي تركها وذهب لأمها وعزة كادت أن تجن وتفقد صوابها... أما وفاء فبرغم أن مقاومتها انهارت وامتثلت لرجولته تماماً وفقاً لقواعد الأنوثة المعتادة إلا عن عصا واهنة كانت تستند عليها دائماً في محاولتها إظهار بعض القوة ألا وهي الأمومة داخلها وخوفها على ابنتها المراهقة ولا أدري هل الأمومة باعث للقوة حقاً أم باعث ضعف ووهن.

## (٢) فيلم الراقصة والسياسى- ١٩٩٠

**قصة إحسان عبد القدوس - إخراج سمير سيف**

يطلب خالد مدكور وهو شخصية هامة من رجال الدولة من الراقصة الشهيرة سونيا إحياء حفل خاص لمجموعة من السياسيين العرب مقابل مبلغ مالي وتوافق سونيا وبعد الحفل يقضي خالد مدكور الليلة معها في الفراش وينسحب من فراشها وحياتها ويختفي ولم يعطها حقها كاملاً بعد الحفل تاركاً لها كريستالة قيمة هدية لها.. وبعد عدة سنوات يصبح وزيراً فتحاول الاتصال به ولكنه يتهرب منها وقد غير كافة تليفوناته فتتحايل حتي تصل إليه وتحاول أن تذكره بدينة القديم وتحاول أيضاً أن تستعيد علاقتها به لكنه يلفظها من حياته وتمرض سونيا مرضاً شديداً لا يعودها فيه أحد فتشعر بالوحدة وأن الناس يحوطونها وهي بصحتها وليقاتها ولكنها إن وقعت فلن تجد من يقف بجانبها فتقرر أن تقيم داراً للأيتام ولكن الجهات المعنية تقف أمامها حائلاً لأنها راقصة وتصر هي على رغبتها الأكيدة في أن يكون لها أطفال لم تتح لها الحياة فرصة إنجابهم وتقرر أن تستخدم معرفتها بخالد مدكور لكى تحصل على الموافقة على هذا المشروع وتحاول ابتزازه إما بأن يساعدها في الحصول على هذه الموافقة وإما أن تفضحه أمام الرأي العام ويوافق هو على مضض لا سيما بعدما يري كريستالته التي أهداها لها مع مدير الأمن مما أوحي له بعلاقته بها وتبدأ في وضع أساسات المشروع على الأرض التي تملكها ويزورها خالد مدكور في الموقع وهي تلتقط صور تذكارية مع أصدقائها وعمال المشروع بينما يتنحي خالد مدكور بعيداً عن الصورة.




والحق أن شخصية سونيا الراقصة هي نموذج متكرر من المرأة الغانية اللعوب التي تنحرف عن طريق الحياة النموذجية للمرأة الفاضلة التي أقر نموذجها المجتمع.

وشخصية الراقصة في أفلامنا هي شخصية مفرطة بطبيعتها مجربة يتمتع بها الرجال في الخفاء ويتملصون من يدها أمام الناس والمجتمع وهي على استعداد لأن تهدم البيوت المستقرة الهادئة بتجاوزها وانفلاتها وصخبها...

وسونيا هي راقصة ثرية وشهيرة. وهي هنا بطلة للفيلم في حقبة زمنية تخلت فيها السينما عن جعل بطلاتها راقصات بعد انتهاء جيل الراقصات الشهيرات في الأربعينيات والخمسينيات سامية جمال وتحية كاريوكا ونعيمة عاكف...

والراقصة في أغلب الأحيان تحتل نسبة ٩٪ من نماذج المرأة المقدمة في الأفلام وهي نسبة لا توحي بأنها شخصية رئيسة في أي فيلم أذ أن في كثير من الأحيان يقدم هذا النموذج تعسفاً في الفيلم دون ضرورة درامية من خلال تصويرها في الملاهي الليلية وحفلات العرس وما إلي ذلك وقلما يخلو فيلم من مشهد أو مشاهد تظهر فيها الراقصة(٢٤).

بيد أن بطلة الراقصة والسياسي كما يوحي عنوان الفيلم هي العمود الفقري له والمحركة للأحداث. فعقدة الفيلم ليست في علاقتها بالسياسي الذي تخلي عنها بعد ليلة قضاها معها وتملصه منها كحيوان أجرب وخاصة بعد أن أصبح وزيراً وإنما في رغبتها أن تفتح ملجأ للأيتام بعد أن فاتت فرصتها في أن تنجب ليقف المجتمع في وجهها متصديا لهذه الرغبة معلناً عدم أهليتها لأن تكون راعية لأطفال أيتام فهي من وجهة نظر المسؤولين والمجتمع امرأة مدنسة برغم صيتها وشهرتها فهي تسير على قضيب قطار فرعي بعيد عن السكة الرئيسة التي عبدها المجتمع بمعاييره فهو وإن يقف مدلها من فرط إعجابه بها إلا أنه تبعا للازدواجية التي يعاني منها المجتمع الشرقي هي امراة الظل.

وبرغم أن حياة الراقصة في مضمونها متخففة من قيود كثيرة تحوط المرأة العادية وربما علاقاتها أكثر اتساعاً وسهولة فطبيعة عملها تحتم عليها قدراً كبيراً من الفكاك ...

والراقصة في ثقافتنا محاطة بكل هذه الدوائر من الشكوك والريبة في السلوك وقلما إن لم يكن يندر أن يتزوج مواطن عادي راقصة في حين أنها في البلاد المتحررة اجتماعيا مهنة مثلها كمثل أي مهنة وليست هي والغانية وجهان لعملة واحدة كما هو الحال لدينا.

والفيلم يتأرجح في سرده الدرامي بين إدانتها ومحاولة جلب التعاطف معها فهو لم يقدم صورة مغايرة للراقصة ولم يقدمها بالصورة التي قدمت بها في بعض أفلام سامية جمال وتحية كاريوكا ونعيمة عاكف من كونها تمتهن مهنة لا علاقة لها بالبغاء وإنها قادرة على أن تحب شخصاً عادياً يقع في غرامها وينجب منها وإنما قدمها بالصورة التقليدية... الراقصة التي تقضي ليلة ساخنة مع رجل تراه للمرة الثانية ثم يهرب منها ثم يداهمها مرض مفاجئ وتشفي منه لتكتشف مدي زيف من حولها وتقرر بناء دار أيتام.

إن الراقصة التي هي رأس مالها جمالها جسدها... وتحاط بالإعجاب وهي في كامل رشاقتها وجمالها تعتقد أن هذا الإعجاب سيزول وإن الجمع سينفض وأن كل هذا الزحام سينفض بعد أن يتقدم بها العمر أو تصيبها علة ما تقعدها وهو شعور مرير أن يكون لإنسان ما عمر افتراضي أقصر بكثير من عمره الذي سيعيشه مهما أمتد وهو شعور بائس لهذه النوعية من البشر وبرغم انتصار الراقصة في النهاية وحصولها على تصريح البناء إلا إنه انتصار تحقق بالابتزاز ومنح الجسد لمن هم يملكون القرار فهل هناك ظلم وتهميش اجتماعي ونفسي أكثر من هذه الحالة؟

## (٣) فيلم ثلاثة على الطريق ١٩٩٣
## (عالم كامل من المهمشين)

**قصة وسيناريو وحوار محمد كامل القليوبي إخراج محمد كامل القليوبي.**

محمود سائق سيارة لوري يقوم برحلة من الأقصر إلي طنطا .... تستغرق يومين "زمن أحداث الفيلم" وهو رجل لاهي محدود الثقافة ولكنه يحمل قلباً نقيا وطيباً وأثناء رحلته يقع في طريقه الطفل خليل الهارب من قسوة زوجة أبيه ومتجه إلي أمه في طنطا... ويوافق الأسطي محمود على أن يصطحبه معه ويشعر تجاهه بالشفقة.

وأثناء رحلتهما يصطحب معه شاب وفتاة يعرف أنهما في طريقهما للطبيب ليعيد للفتاة عذريتها التي فقدتها مع الشاب فيثور محمود ويجبر الشاب على الزواج من الفتاه في أقرب قسم شرطة ثم يتركهما وهو راضٍ عما فعله وفي الطريق يزلف محمود وخليل لمولد شعبي وتتسلل لسيارته الراقصة الشعبية تحية والتي تتودد إليه ثم تغافله وتسرق أمواله وتهرب لكنه يستطيع العثور عليها ويمارسان الحب داخل سيارته ثم يهرب بها بعد أن افتضح أمرهما في القرية.

ويقف محمود بسيارته في استراحة وعلى المقهي يلتقي بشاب شيوعي وآخر إخوان مسلمين.. ويتحدث معهما وتقتحم الشرطة المقهي فيهرب الطالبان ويتركان لمحمود حقيبتهما ويتم القبض عليه بتهمتين متضادتين شيوعي أخوانجي ولكن براءته تثبت ويفرج عنه ويواصل محمود رحلته مع خليل وتحية التي تتركهما بعد أن تقيم علاقة مع الطفل وتعود لصديقها وتتعدد مشاكله في الطريق إلي أن يصل لطنطا ويوصل الطفل لأمه والذي يكتشف أنها تعمل راقصة فيأسي الولد على حاله ويشفق عليه محمود بعد أن عامله زوج أمه بقسوة فيقرر تبنيه وأخذه ليعمل معه على سيارته.




ولعلنا في هذا الفيلم أمام ثلاثة نماذج واضحة التهميش من النساء الأولي هي الفتاة التي تقيم علاقة مع شاب يسفر عنها فقدان عذريتها فتنساق معه كسيرة النفس والروح وكأنما هو خطأها وحدها إلي الطبيب حتي يصلح ما أفسده الحب وليتمكن الشاب بعدها من الإفلات منها بيد أن السائق

محمود يثور ويعاتبه على تخاذله وخذلانه لحبيبته ويجبره على الزواج منها في القسم رغم أنف الشاب ودوناً عن إرادته.

والحق أن هذه المسألة لن يكف مجتمعنا عن التعامل معها بكل صنوف الرجعية والتخلف التي تليق بنا..... فالفتاة التي تشع إشراقاً ومحبة وحيوية ما أن تمارس الحب مع حبيبها دون زواج حتي تنطفي وتنكسر وتنهزم ويعتلي الرجل كرسي الجلاد والقاضي كما لو أنه ليس طرفاً في الموضوع من أساسه ويزيد الطين بلة أنه يعلم تمام العلم أنه في الموقف الأقوي وأن لا ملجأ ولا منجى منه إلا إليه، فالمجتمع يحوطه بالشفاعة بينما يحوط الفتاة بذنب لا يغتفر وعار لا يمحي. وقيمة فقدان الفتاة لشرفها وإذلالها بعد ذلك وفي أحايين كثيرة قتلها هي قيمة شائعة في أفلامنا مما رسخ هذا الفكر وجعله أزلياً غير قابل للتغيير والفتاة في مجتمعنا غير مهيئة لمواجهة هذا الأمر ومشاعر النقص والعجز والتهميش لها كأنثي تلف رأسها بألف دائرة ودائرة فضلا عن قناعتها الشخصية أنها أخطأت بينما الرجل لا تنتابه مثل هذه المشاعر وهو بالطبع إفراز المجتمع الذكوري المتخلف المزدوج الشخصية ذات الألف وجه والذي يعلي من الرجل ويمنحه وسام التفوق على التخلي عن فتاته التي أعطته نفسها لأنها مفرطة ولا تصلح كزوجة تؤتمن على شرفه ويكيل للمرأة في ذات الوقت كل صنوف العذاب والمذلة أما تحية الراقصة فهي نوع من البشر مبعد تماماً عن مفصليات الحياة فوجودها من عدمه لا يؤثر على طبيعة سير الحياة في شئ فهي تركب السيارة وتسرق النقود وتهرب ثم تعود لتزاملهما مرة أخري وتعاشر محمود وتترك الطفل يعبث بها ثم تتركهما وتنزل لتعود لصديقها ذى السمعة السيئة.

وهي ليست بالأهلية التي تجعلنا قادرين على تقييم سلوكها سلباً أو إيجاباً شريفاً أم بعيداً عن الشرف فهي على حد قولها لمحمود (ليس أمامها سكة تانية) ولم تؤثر سوي في براءة الطفل والذى ألقى ببرائته على عتبة جسدها إن فهم طبيعة ونفسية إنسان أشبه بفهم قصيدة شعر لايهم قيمتها بقدر ما يجب فهمها واستيعاب تجربة الشاعر في كتابتها وهو ما قام السيناريست بعمله إزاء طرحه لنا لشخصية تحية راقصة المولد التي يجئ مثلها ويمضي الآلاف من الدنيا ومن حياتنا دون أن يتركوا فينا علامة كبيرة خالدة.

ثم شخصية الأم والتي فجع فيها ابنها عندما شاهدها ترقص – فصورة الأم لدينا مرتبطة بالصورة التي ترسم دائما على كرتونة نتيجة العام امرأة جالسة على سجادة الصلاة ترفع يديها للسماء وتدعو لأبنائها بالطبع وعلي رأسها طرحة بيضاء وهي صورة ألفناها أيضا في كتب القراءة والتربية الإسلامية بالمدرسة.

فضلاً عن ذلك أنه كما ذكرنا في تحليل فيلم الراقصة والسياسي عن صورة الراقصة التي تساوي صورة الغانية حتي لو كان لها زوج فإن المجتمع يضعه في صورة الديوث الذي لا يغار على أهله.

وأم خليل هنا لم تفقد فقط احترام ابنها الطفل بل وقفت عاجزة أمام لفط زوجها له ليرحل مع محمود السائق ويكمل حياته معه بلا أب وبلا أم إن "الحضارة ماهي إلا نتيجة لجميع الحركات التي قامت بها عقول البشر من أجل أجسادهم وتطويرها ملهمة من العقل(٢٥)

فهل ينطبق علينا في مجتمعاتنا المراهقة المزيفة في زحفنا الحثيث نحو التحضر ما ذكره أدلر.

## (٤) كشف المستور ١٩٩٤

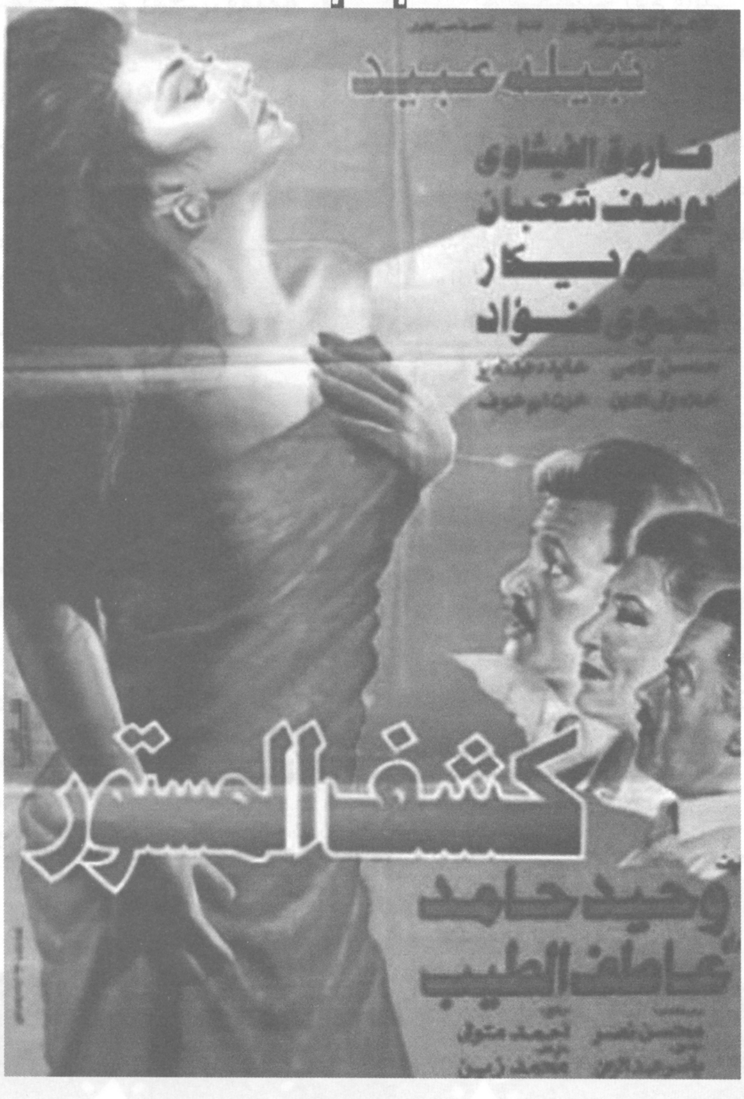
**قصة وسيناريو وحوار وحيد حامد**

**إخراج عاطف الطيب .**

في عصر مراكز القوي في الستينيات عملت سلوى شاهين في المخابرات العامة مع زميلات لها في اصطياد الشخصيات السياسية الهامة والحصول منهم على معلومات تحت دعوى أن ما يفعلنه خدمة للبلاد وتمر الأيام وتعتزل سلوي شاهين هذه المهنة الوضيعة وتتزوج من أستاذ في كلية الطب وطبيب شهير ولديه أولاد كبار من زوجة سابقة وتعيش كسيدة مجتمع فاضلة وزوجة مخلصة وتطوي هذه الصفحة السوداء من حياتها.

وبعد عشرين عامًا يتم استدعائها من قبل رئيس المخابرات الحالي ليطلب منها القيام بمهمة جديدة مع أحد الدبلوماسيين العرب الذى عرفته في الفراش منذ أكثر من عشرين عاما وأصبح سفيراً لبلاده في القاهرة وصهراً لرئيس هذه الدولة لكنها ترفض بعد أن أصبحت زوجة محترمة لطبيب محترم واعتزلت هذه المهام الرخيصة... ولكن رئيس المخابرات يهددها بشريط فيديو قديم لها فتصعق من أن وعدهم لها ولزميلاتها بحرق وإتلاف كل ما يتعلق بماضيهم المشين لم يتحقق ويهددها الرجل بإرسال شريط الفيديو والصور لزوجها وأبنائه وطلابه.

فتطلب من زوجها الطلاق بشكل مباغت بعد أن تصنع معه ليلة حب جميلة وصاخبة وتبدأ في البحث عن رئيس المخابرات القديم الذي كانت تعمل معه هي وصديقاتها وتبدأ في البحث عنه عن طريق السيدات اللائي كن معها في الشبكة لتجدهن قد تبدلت مصائرهن وتنوعت وتعثر عليه أخيراً منعزلاً في مزرعة نائية وتستنجد به لكنه لا يفيدها بشئ وتخرج من عنده عازمة على السفر خارج البلاد لكنها تلقي مصرعها مقتولة في هذه الليلة قبل أن تصل لبيتها بأيدي مجهولة.




إن هذا الفيلم يتحدث عن مرحلة من المراحل السياسية والتي عرفت بما يسمي مراكز القوي وفيها تم استهلاك نساء دربن على ممارسة الدعارة من أجل صنع جيش منهن يحارب على الفراش كما جاء على لسان إحدي بطلات الفيلم للحصول على معلومات أو الإيقاع برجل سياسة معين وهن يفعلن هذا راضخات لحكومة الجنس الذكوري المسيطرة عليهن بل والأدهي من ذلك أنه تم إقناعهن بوطنية ما يفعلن....

فقد تم الإيقاع بسيدات محترمات في

هذه الشبكة عن طريق تصويرهن في بروفات محلات الملابس أو إغراء بعضهن بالمال أو.... أو...

لكي يتم استغلال أنوثتهن وتوجيهها للذات جسدية مقابل حصولهن على معلومات قد كان يمكن الحصول عليها بشتي الطرق الأخري بيد أن هذه الطرق التي تستخدم فيها النساء تكون أقصر وأكثر إثارة وأكثر ضغطاً لأنها مقترنه بفضائح أخلاقية للفريسة.

ولعل موضوع هذا الفيلم من أكثر الموضوعات قسوة إزاء استغلال النساء وإهدار كيانهن في معاملات الرق والدعارة.

إن البعض من علماء النفس والاجتماع يتهمن النساء بعدم الثبات العاطفي وأنهن بحاجة دائمة للتطلع لفهم الرجال حتي يضمن لأنفسهن البقاء، فالطبقة الأدني أوالطبقة ذات السلطة الأقل تسعي دائماً لفهم الطبقة الأعلي لكى تضمن البقاء مثلما على السود أن يفعلن إزاء البيض بينما العكس ليس مطروحاً ولا هاماً.

ومن ثم فإن استخدام النساء في الدعارة أمر أقرب لطبيعتهن وطبيعة مشاعرهن المتذبذبة وغير المستقرة والتطلع الدائم للتعرف على الرجال من أجل حماية أنفسهن والاستفادة القصوي من وجودهم.

ولعل استخدام النساء في مثل هذه المهام لم يكن الغرض منه أن تبني معهم عالم أفضل فمجالها محدد وعملها مهما ارتقي أو انحدر لا يرتفع أبداً في اتجاه السماء وإنما مطروح أمامها رمادي وغير حاسم...




ومن ثم فاعتقاد هؤلاء الرجال الذين كانوا يستخدمون هؤلاء النساء أنهم لا يهدرون كرامة أنثي أو يحطمونها وإنما عملها في الدعارة يماثل في أذهانهم عملها في أي مكان آخر فهي تتمتع بفراغ عقلي وشخصية مهتزة قابلة للتفاوض ولا تعارض لدي النساء بين مثاليات الطهر والنقاء مع ملذات الجسد التي يمكن استخدامها لصالح أغراض ما مثلما شاهدنا في الفيلم، والحقيقة أن فهم الرجل للمرأة بهذه الطرق الشائعة والمستقرة في أذهان الكثير منهم هو ما يجعله بسلطته الذكورية يقدم بقلب ميت وعقل بارد على استخدام النساء ومشاعرهن وأجسادهن بهذه الطرق ناسين ما قاله رالف والرد امرسون في مؤتمر انتخابي عام ١٨٥٥" إن النساء هن المسؤولات عن تحضر النوع الإنساني ولولا النساء لظللنا نحن الرجال نتجول في أسماء من الجلد حاملين الهراوات[٣٦].

وزوجته وأخته وفتيات الدعارة وجميعهن نساء مختلفات هل منهن من نستطيع القول بأنها ضمن الدائرة الخبيثة التي يستغل فيها الرجال النساء ضمن المجتمع الأبوي الضاغط والذي يجعل من النساء أو بالأحري وجودهن والإحساس بوجودهن جزء من تحقيق النجاح الشخصي للرجل.

إن الزوجة والأخت يظهران في الفيلم في إطار الشخصية الضاغطه الغبية المثيرة للمشاكل إلا إنهما في الحقيقة امرأتان بائستان والشخصيات البائسة التي لا أمل لها في الحياه كفيلة بأن تجعل القريبين منها يقتلون أنفسهم وهم راضون تماماً لكي يتخلصوا من ضغتهم وكآبتهم.

فالأخت لم تحظ بزوج أو حبيب يحقق لها ذاتها ويكفل لها حياة مستقلة عن أخيها وزوجة أخيها التي تعيش معها بوجود طفيلي لا يثير أية شفقة تجاه حرمانها من حق أصيل من حقوقها في الحياة وهو الزواج والزوجة لا تنجب ويظهر عقمها ضراوة سببها فقدانها لأسطورة الأمومة التي تسيطر على أية أمرأة بشكل أوتوماتيكي دون أن تسأل أية أمراة نفسها هل هي حقيقة تريد أن تصبح أما أم لا "يقول بيتي رولن" في مقال بعنوان الأمومة ومن الذي يحتاج إليها..." إن فكرة إنجاب الأطفال هي أمر ترغب فيه النساء الطبيعيات غريزياً ويحتجن إليه ويستمتعن بالقيام به إذا ثبت أنهن يعتقدن ذلك فقط، ومفهوم الرغبة في الأمومة ونشاط الأمومة أمران غريزيان أو أمران بيولوجيان هو الخطأ بعينه".

ومعظم علماء الاجتماع وعلماء النفس والمحللين النفسيين وعلماء الحياة والكثير منهم أمهات يشبهن السؤال بهل الأمومة غريزية أشبه بسؤال صاحب متجر هل بابا نويل حقيقي أم لا؟ وإن تحقق المرأة الجنسي مع الزوج يجنبها الوقوع فى أسطورة الأمومة ويضع فقدانها فى حجمه الطبيعي .. ولقد صاح جيسي برنارد عالم الاجتماع الشهير قائلاً: "إنه قدر بيولوجي لا ليس بيولوجي فلو أنه قدر بيولوجي لفضل الناس الموت عن القيام به".

ويقول "ريتشارد رابكن" عالم النفس بنيويورك إن النساء لا يحتجن إلي أن يصبحن أمهات أكثر من احتياجهن إلي الإسباجتي كما أنك إذا كنت في عالم كل من فيه يأكلون الإسباجتي ويعتقدون أنهم يحتاجون إلي ذلك ويرغبون فيه فسوف تعتقد أنت أيضاً كذلك - فالرومانسية لوثت العلم وما يسمي غريزة عبارة عن تنبيه - إنها ليست أشياء موجود بداخلك"(٢٧).

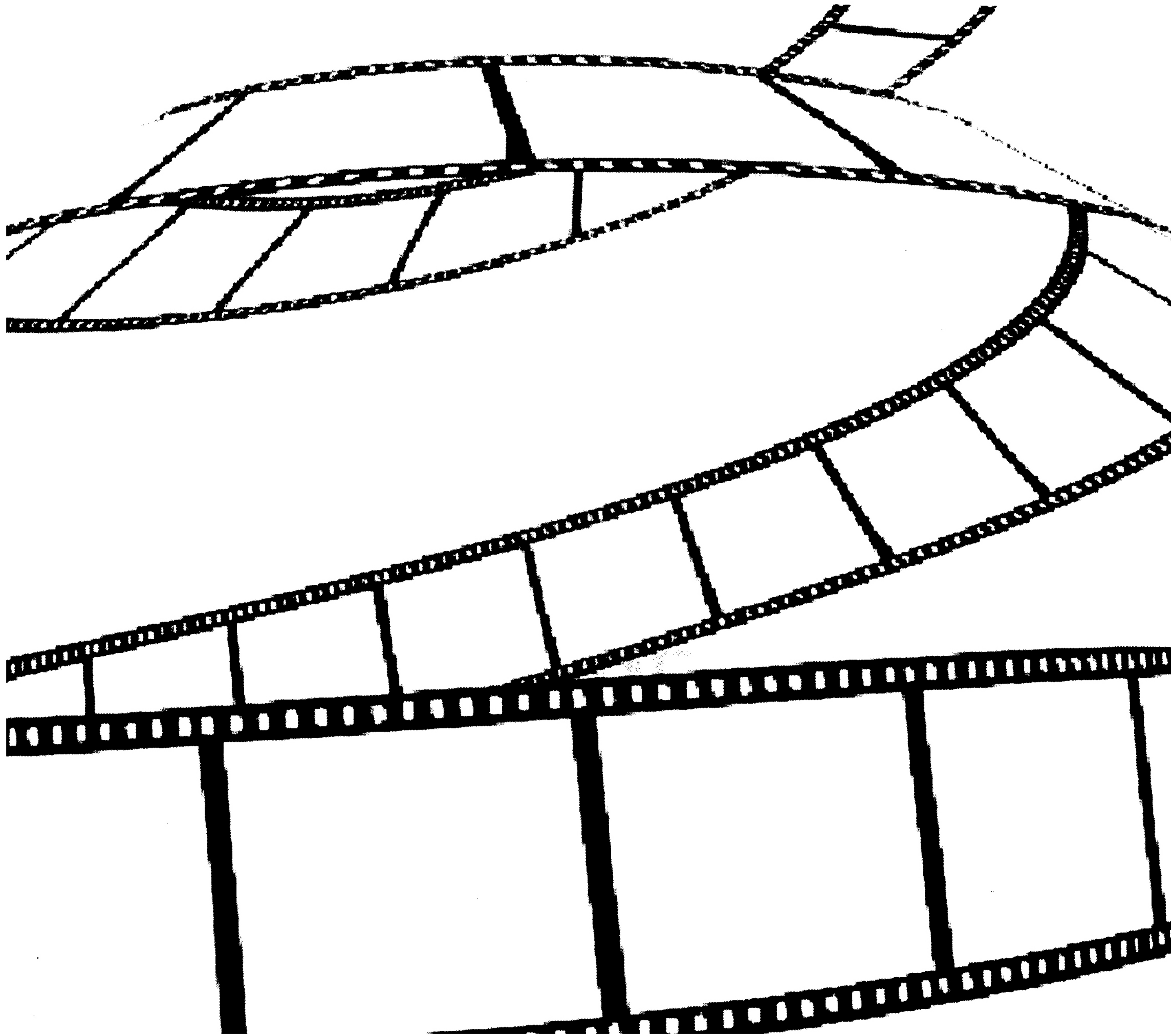
إذن فمشكلة الزوجة ليست في أنها عقيم واشتياقها أو إحساسها بفقدان هذه المزية الأنثوية في عالمنا الذي لايقدر للمرأة أبداً إنها لم تنجب و لا يغفر لها ذلك ليس هو السبب الوحيد في بؤسها وضرواتها في الوقت ذاته وإنما في فقدانها للإشباع الجنسي والعاطفي مع زوجها الذي يشعر بالهوان من عالم في الحقيقة هو ضيف عليه فكيف يتحقق فيه ويضع بصمته عليه حتي لو كانت بصمة الفراش مع زوجته "والأعجب من كل هذا أن النساء في الأسر أو الطبقات المتوسطة والبرجوزاية الصغيرة هن الأكثر انقياداً لما هو سائد حولهن والأكثر تأثيراً بما يربط هذه الطبقة والأكثر ميلاً في أن يتشابهن بعضهن مع بعض في كل شئ في الأرائك والبسط وإنجاب الأطفال ومعاملة الزوج وربما في عطائهن في الحب أيضاً ولا تشذ واحدة عن الأخري إلا فيما ندر، فهن يقسن حياتهن بحياة بعض وهن أقل إفصاحاً عن عواطفهن الحقيقية وأقل عطاءاً في الناحية الجنسية لأنهن يعتبرن العطاء الجنسي الدافق يقلل من شأنهن كزوجات محترمات..... وهو ما يجمد هذه العلاقة حتي تنتهي تقريباً فلا يبقي سوي الأطفال والعناية بهم فإن حرمن من إنجاب





الأطفال استحالت الحياة لشئ عديم الطعم بل وممرور أحياناً.

أما الطبقة الدنيا التي تنتمي لها نعيمة فهي برغم أنها مهمشة اجتماعيا وسياسياً واقتصاديا إلا أنها تمصمص عظام الحياة، ليس لديها هيكل أو إطار أو صورة ثابتة كالطبقات العليا تود أن تحافظ عليها فهى طبقة تعيش الحياة بالشكل الذي ترتضيه لنفسها لأن لا أحد يراجعها أو يؤاخذها وكيف يحدث هذا وهم خارج الخريطة الاجتماعية الرسمية ومن ثم فنعيمة تعطي لحسين الحب بلا زيف أو قيد ويرضيه هو ذلك ويشبعه وينصب هذا الأمر على الفتيات اللائي يمارسن الدعارة... فما أجمل أن نعيش الحياة بعيداً عن عدسة المجهر أحراراً كنعيمة ومثيلاتها حتي لو كان الثمن هو شظف العيش وقسوته.



## (٦) فيلم يا دنيا يا غرامي - ١٩٦٦

**قصة وسيناريو وحوار محمد حلمي هلال إخراج مجدي أحمد علي.**

في هذا الفيلم نري ثلاثة نماذج من النسا المهمشات اجتماعيا واقتصاديا بالمقام الأول، بطل وسكينه ونوال ، وثلاثتهن يعملن في وظائف حر متدنية الوضع والعائد المالي وهن يسكن في حار واحدة ويحلمن بالزواج ويتخبطن في اختيار شريك الحياة.

ولعل أهم حالتين في الفيلم من وجهة نظري هي سكينة ونوال

ولنبدأ بنوال التي تقبل بالزواج من الرجل الثري عرفيا بعد أن تترك من تحب لفقره وفقدانه لعقله ... فتقرر أن تكون امراه ظل من أجل المال... والحقيقة أن الفقر والعوز يؤثر على المرأة التي تعد احتياجاتها في الحياة أكثر بكثير من الرجل فكل النساء يحتجن إلي أن يتزين ويتجملن ويعيش حياة مرفهة أكثر من احتياج الرجل لهذه الأمور وترجع هذه الاحتياجات التي تجعل كثيرات من النساء يضحين بالكثير من أجلها لا لطمع فطري في النساء أو قصور في العقل بقدرما هو أن المرأة ولاسيما في المجتمعات الذكورية لا تعني بعقلها بقدر ما تعي بجسدها والمرأة التي تعني بعقلها أكثر تقل رغبة غالبية الرجال فيها فتصبح في نظر نفسها ومن حولها امرأة غير مكتملة.

ولا يعني لغالبية الرجال أن تكون هناك امرأة متعلمة أو موهوبة أو ماهرة أو مثقفة بقدرما يعنيهم وجود المرأة الجميلة ومن ثم تندفع النساء نحو الأدوات التي تجعلهن كذلك وهي بالطبع أدوات تتطلب وجود المال الذي يجعلهن أميل لأن يخترن سبل الحياة وشخوصها التي توفر هذا المال حتي لو ضحين بأنفسهم وبسعادة قلوبهن وهي اختيارات يدفعن إليها دفعاً قاسياً لا هوادة فيه.




أما سكينة التي فقدت عذريتها مع حبيبها الذي هرب منها بعد ذلك فقد انعدمت فرصتها في الزواج وعندما قررت أن تتحلي بالشجاعة وتخبر زميلها الذي أراد أن يتزوجها هرب منها في الكافتيريا إذ أن هذه الشجاعة مالت في نظره ناحية

الفجور.

إن الرجل لا شك لا يكف في دخلية نفسه عن أن يردد "أشكرك ياربي لأنك لم تخلقني امرأة" كما كان الرجال العبرانيون يرددون هذا الدعاء في صلواتهم فالرجل ينجو بنزواته وملذاته لأنه لا يملك غشاءاً يفقده عند أول اتصال جنسي فتصبح موصومة فاقدة لكل أمل في الاستمرار في الحياة.

فالرجل يدخل التجربة الجنسية حتى وإن كانت الأولي بكل صفات الشخص القوي الواثق بنفسه الفخور برجولته ونشاطه الجنسي بينما تدخل المرأة التجربة وهي غير كل هذا ، تدخل التجربة وهي خاضعة حفيضة الرأس تظهر الخوف والتمنع ولا تستطيع الإتيان بأفعال لها دلالات جنسية مباشرة، حالة من انفصام الشخصية حيث تمثل المرأة دور العجز والسلبية حتى النهاية ثم تترك بعد ذلك فريسة لعمل قام به الرجل وحده في الحقيقة في غالبية الوقت للحد الذي قد يودي بحياتها فتقتل مثلاً .. فهل هناك تخلف وقسوة في التعامل مع حدث إنساني وطبيعي مثل الذي يتعامل به المجتمع الشرقي مع المرأة التي تفقد عذريتها.

إن علمياً هذا الغشاء موجود لكي يحمي الجهاز التناسلي للمرأة من التلوث حتى يكتمل نضجه ويصبح قادراً علي إفراز السوائل الطبيعية التي خلقها الله فيه والقادرة علي قتل البكتريا والفيروسات التي قد تصيب الجهاز التناسلي للمرأة الذي هو الجهاز الوحيد في جسم الإنسان (المرأة) المتصل بالهواء مباشرة ومن ثم فهذا الغشاء يحميه حتى يصبح قادراً علي حماية نفسه فإن تم النضج واكتمل البلوغ أصبح لا فائدة تذكر منه فما الذي أومن الذي جل شرف أمم بأكملها ينحصر في هذا الغشاء ويمثل صداعاً نصفياً مزمناً لمجتمعنا للحد الذي جعل منا أضحوكة أمام العالم المتقدم الذي يعني بالمساواة تنقية الجنس البشري من هذه الترهات والأوضاع المزرية لكي يحافظوا علي البراءة والجهل التي هي سمات المجتمعات الجاهلة والضعيفة والتي لا تجعل من الحرية والتقدم والثقافة والمعرفة مصدراً لعزتها وإنما تلك العزة الواهية المتمثلة في غشاء البكارة.

لقد أصابتني الدهشة عندما قرأت لدي الكثير من علماء النفس الدارسين للشخصية أنه ليس هناك جدوي من علم النفس الحالي بالنسبة إلي النساء بالتحديد.

لأنهن ببساطة حالة خاصة من الاستنتاج العام. إذ يجب أن نفهم الظروف الاجتماعية التي يعيش تحتها إذا ما حاولنا تفسير سلوكهن أو نفهم التوقعات أو الدوافع الخاصة بسلوكهن العام والخاص أيضاً، فالفقر هو الذي دفع بالآباء لأن يزوجن بناتهم زيجات غامضة وخطرة كما فى فيلم "لحم رخيص" ١٩٩٥ إخراج إيناس الدغيدى وهو الذي خلق من "حورية" عاهرة تبيع جسدها لعجزها عن تدبير ٣٠٠ جنيه لترميم البيت ثم يسرقونها ويضربونها أيضًا في فيلم "ليلة ساخنة" إخراج عاطف الطيب ١٩٩٦.

والقسوة والزيف والكذب والطمع هو الذي جعل من سميحة قاتلة لزوجها في فيلم المرأة والساطور إخراج سعيد مرزوق ١٩٩٧.

وليس معني هذا أن الرجل لا تؤثر فيه الظروف فُيظلم أو يُهمش لكنه يقع عليه هذا الظلم والتهميش بقدر لا يقارن بالذي يقع على كاهل النساء وفي غالبية الأمر يلقي الرجل بما يقع عليه على أول امراة يجدها بجانبه مما يضاعف الظلم والقهر على المرأة ويزيد الطين بللا. ليصبح المجتمع يعيش بنصف مريض معلول يئن فهل يمكن لمجتمع هذه صورته أن ينهض؟؟

تكشف لنا هذه النماذج المختارة عن أننا خرجنا من التسعينيات ودلفنا إلي الألفية الجديدة بواقع عالمي جديد أكثر تعقيداً وتطوراً ومازالت أوضاع النساء لدينا ومحاولة تصحيحها لعبة خاسرة .. ساهمت في خسارتها الظروف الكثيرة الاجتماعية

والاقتصادية والسياسية التي أخذت أشكالاً جديدة ومتفرعة ومتضاربة واختلط الحابل بالنابل وأصبح الشك في أن النساء أنفسهن يرغبن في تحسين أوضاعهن.

وأصبحت المرأة تناضل ضد الشعور بالذنب من نضالها بالأساس لرغبتها في أن تكسب الجميع وهذا أمر مستحيل حدوثه... أن تكسب رضا مجتمع مريض بأمراض عدة مزمنة وتكسب رضا زوج وأسرة يكبلون نجاحها. ويبتزون عواطفها الحقيقية تجاه الأبناء وتوضع في حيز الكاف بنعمة زوج يعرض شهامته ومزامعه في أن تظل خلف ظهره كي ينجح هو نيابة عنها بصفته رب الأسرة ورمزها.

وفي صعيد آخر تواجه المرأة بمجتمع لا يثق بها في الحياة العملية وتخشي قطاعات كثيرة من أعباء توظيف النساء حتي لا تتحمل أجازات الوضع والولادة وغيرها.. ولأنها عرضة لأن تترك العمل فجأة تحت ضغط الزوج وبالتالي فهي قوة متراوحة وليست أصيلة أو دائمة بالرغم من المفارقة الكبري التي تعكسها الإحصائيات الأخيرة التي تمت في ٢٠٠٨ في ١٦ مارس يوم المرأة العالمي والتي تؤكد أن ٢٠٪ من المصريين تعولهم نساء إعالة كاملة. ٦٪ من الأسر تعتمد على دخل الزوجة مع الزوج والذي قد يتفوق علي دخله.

والمؤسف أن هذا المجتمع الذي تعول فيه المرأة ٢٠٪ منه وتشارك الرجل نسبة كبيرة متبقية لم يعفها ولو بجزء من مسؤولياتها الأسرية.. حتي لو كان الزوج عاطلاً قابعاً في البيت فهو لايحمل عنها أي عبء أسري كأنما هو عمل إلهي مكلفة به من رب البرية...فتهزم المرأة أسرع من الرجل نتيجة للأعباء التي توضع على كاهلها منذ طفولتها حتي نضجها وزواجها فلا أحد يرحمها داخل البيت أو خارجه.

فالأسرة التي تنجب إناثاً وذكوراً... تلقي بعبء الأعمال المنزلية على الإناث ليرحن أمهاتهن بينما الذكور تلهو وتعبث ويضفن أعباء على أعباء فأي تمييز هذا الذي ينشأ من رحم الأسرة ليمتد لآخر نقطة في حياة المرأة.

إنه منذ منتصف السبعينيات والذي كما ذكرنا شهد المد الديني في مصر والبلاد العربية وبرزت الدعوة لوضع دساتير إسلامية تجسد النظم الإسلامية التي يجب أن تتحول الدولة في ظلها إلي دولة دينية ..... هذه المشروعات لوضع الدساتير الدينية نصت في مجملها على عدم أهلية المرأة لمناصب الولاية العامة والقضاء ..... وحتي الآن .... ما زالت المرأة تحاول أن تكسب أحقية في هذه الأمور ما بين إقدام وإحجام.

لقد تأسس حزب "نساء مصر" برئاسة فاطمة راشد وطالب بمنح المرأة جميع حقوقها السياسية والاجتماعية وسانده في مطالبه سلامة موسي وطه حسين وزكي عبد القادر ... وفي الستينيات ساعدت الدولة المرأة على تقلد أعلي المناصب كعضوية البرلمان والوزارة فبانت حكمت أبو زيد وزيرة للشؤون الاجتماعية .... بيد أن الحقبة الراهنة وبعد كل هذا الزمن شهدت انحساراً اجتماعيا لدور المرأة السياسي على كافة الأصعدة... سواء على مستوي أداء المرأة نفسها أو على مستوي دعم المجتمع ودفعه لها.

وبرغم ظهور جمعيات متعددة للمرأة في مرحلة التسعينيات وظهور ما يسمي بالناشطات الحقوقيات اللائي أخذن على عاتقهن محاولة رفع العنف الذي تتعرض له النساء مثل قضية الختان للإناث ودفعها على السطح برغم تحفظ المجتمع على قبول عدم إجراء هذه العملية التي تمثل إجهازا وحشياً على جسد المرأة وحرمانها من حقها الإنساني في التمتع بجسدها وتمثل في الوقت ذاته لدي المجتمع عملية تأديبية للمرأة للمحافظة على عفتها بشكل إجرامي غاشم.

إلا أن المحاولة هذه لم تؤت بثمارها حتي الآن كاملة من تغيير قناعة المجتمع تجاه هذه المسألة

وبشكل متفائل وحقيقي.

فضلاً عن محاولات هؤلاء الناشطات في تحريك البلاد نحو تعديلات دستورية تعمل على زيادة تفعيل دور النساء في مجلس الشعب... كمسألة الكوتة الخاصة بالنساء في المجلس والتي تبدو كمحاولة لإلهاء طفل باكي بلعبة قد لا تكون ملكه أصلاً.. إذ أن هذه الحلول ليست حلولاً جذرية وأصيلة لتفعيل دور المرأة... أذ أن الحل الحقيقي يأتي من تعبير ثقافة المجتمع نفسه وإقناعه بالثقة في المرأة وفي قدراتها على ممارسة السياسة... والوقوف خلف النساء الجادات اللائي من شأنهن اقتناص الفرص الشحيحة لإثبات جداوة تلجم الأصوات التي تنادي بعدم أهليتها لتحمل مثل هذه المسؤولية وليس بالطنطنة لأية امرأة تجرب حظها في النيشان بالمولد الذي لا صاحب له.

لقد مر الآن أكثر من ثلاثين عاماً على اعتماد اتفاقية القضاء على كل أشكال التمييز ضد المرأة ولكن هذه الوثيقة شأنها كشأن مثيلاتها الخاصة بحقوق الإنسان في بلادنا العربية حبر على ورق.

إذ أن معتقداتنا الاجتماعية والدينية منحازة للرجل وتلعب دوراً كبيراً في دعم اتجاهات العنف الذكوري ضد المرأة. وبناءاً على دراسات عديدة جاء تصنيف الزوج باعتباره الأكثر عنفاً ضد المرأة بنسبة ٧٢٪ يليه الأب بنسبة ٤٣٪ ثم الأخ ضد أخته بنسبة ٢٧٪ ثم الابن ضد أمه بنسبة ٢٥٪. و ٧٥٪ من النساء الواقع عليهن العنف والتمييز و ٨٥٪ من الرجال الذين يمارسون العنف يرون أنه أمر عادي ومألوف ومتوارث ومتعارف عليه وأن العرف والتقاليد والدين يمنحون الرجل هذا الحق.

ومن ثم فأن أول خطوة لمحاولة التعامل مع هذه المعضلة هو كسر الصمت والتواطؤ على العنف من قبل المرأة. وللأسف فأن الدعاة الجدد للدين في هذه الأيام والذين يعتبرون أنفسهم مجددين يتسمون بالسطحية والجهل واستغلال سطحية وجهل الناس في ذات الوقت.

ومن ثم فنظرتهم للمرأة نالها ما نالها من سطحيتهم وجهلهم ومما زاد الطين بللاً أنهم ملأوا الدنيا بفتاوي نابعة من هذا الجهل ومن واقع مضطرب أحاط المرأة بإنحلال جديدة فى أشكال عصرية زاد من الضغوط التى تعيش تحتها وترسخ من دونيتها وفرض صورة وحيدة للمرأة الفاضلة بعيدة عن التعدد والاختلاف والتميز الذين يجب أن يوجدوا بين البشر وفي ظل هذا التسطيح والجهل والتلويح بغضب الله في وسائل الإعلام التي طرحت هؤلاء المجددين الجهلاء بشكل شديد الإلحاح... وتم تهميش المرأة التي تخرج عن الكتالوج الذي رسمه هؤلاء الدعاة تهميشاً اجتماعياً.

وقد كتبت الرائدة نبوية موسي في مذاكراتها أنها قررت أن تسير سافرة الوجه بلا برقع. وذكرت إن سيدة فى وسيلة مواصلات سألتها هل أنت مسيحية "برغم التزام نبوية موسي بغطاء رأسها وبالملابس الرجالية المحتشمة".

والآن وبعد ثمانين عاماً مما ذكرته نبوية موسي في مذاكراتها، إذا سارت فتاة في الطريق وقد أطلقت شعرها للشمس والهواء أول ما يتبادر لذهن من يراها أنها مسيحية فهل هذا يصدق؟

إن هؤلاء الدعاة استطاعوا فرض الحجاب على الرجال والنساء في آن واحد هذا الحجاب هو حجاب العقل الذي تقول عنه الدكتورة نوال السعداوي فى مقال لها بجريدة البديل ٢٠٠٨/٣/١٦ إنه أخطر من حجاب الرأس لأن حجاب العقل هذا هو سبب كل البلايا وسبب الفصل بين الحديث عن حقوق المرأة والحديث عن حقوق الإنسان وهو ما يجعله اقتطاعاً مخلا يفصل بين الأنوثة والإنسانية.

إن السينما للأسف شاركت وتشارك في خلق صراع وهمي محتدم بين الرجل والمرأة مع الإعلام والدراما التليفزيونية وبرامج التليفزيون المختلفة

التوجهات . بسياسة الإثارة وملء الفراغ بصرف النظر عما ينتج عن هذه السياسة من تغييب وتهريب للقضايا الحقيقية للرجل والمرأة معاً ....

ويتناس الجميع في خضم هذا الصراع الملون الزائف أنهما معاً رجل وامرأة محصلة أزمة واحدة وأن ضياع حق أحد الطرفين والإجهاز عليه سيقضي حتماً على الآخر وستحفل الحياة بمزيد من الخيبات والتعاسة ولن يجني الرجل شيئاً من مراوغته وغموضه وتخاذله في أن يعطي المرأة حقها سوي حياه عرجاء تسير على قدم واحدة... تلك المرأة التي يحيا هو في كنفها أماً وزوجة.

والغريب أن الشباب والشابات صغار السن يتبنون أفكاراً رجعية لو علمت مناضلاتنا الأوائل من أمثال سهير القلماوي وأنجي أفلاطون ونبوية موسي وهدي شعرواي وصوفي عبد الله وأمينة السعيد وغيرهن.. لو علمن أنه بعد كل هذه السنين يجئ شباب وشابات هذا القرن الجديد بأفكار من نوع "نفضلها ربة منزل.... نفضلها محجبة ... نفضلها هادئة.. لا تتدخل في حوار أو نقاش أو أفضله مقتدر مالياً حتي يتسني لي ترك عملي حتما سيمتتى كمداً".

هؤلاء الشباب هم صانعوا الأفلام الجديدة مثل سهر الليالي تأليف تامر حبيب وإخراج هاني خليفه ٢٠٠٣ والذي يقدم نماذج من نساء لا يمثلن سوى نماذج قليلة من مجتمع النساء الوفيرة مشاكله فلاهن المرأة العاملة المكدودة ولا هن ربة البيت المحبطة ولا المرأة المعيلة المطحونة ولا النساء اللائي ينحتن في الصخر لكي تصبح أي منهن قاضية أو وزيرة أو عضوة في البرلمان ولا حتي المرأة الأمية بمشكلاتها البدائية والعميقة في ذات الوقت.

بل هن نوع من النساء ذوات ثقافة المجلات النسائية والتنقل بين قنوات التليفزيون في البيت ولا يتحملن أن يصبرن على مشاهدة مناقشة جادة في إحدي القنوات حتي لو كانت المناقشة تخصها وتخص حياتها.

هؤلاء النساء المقصيات عن معترك الحياة لا يشعرن بتهميشهن الثقافي أو السياسي ويؤمن بما يؤمن به رجالهن أن النساء أخذن أكثر من حقهن في "مجتمعاتنا الشرقية المحافظة" تلك العبارة التي نعلق عليها نحن الرجال والنساء كافة تخاذلاتنا وهزائمنا أمام المجتمعات المتحضرة المتقدمة .... والتي لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يضطهد فيها الأطفال الأبرياء في قضايا هزلية كقضايا النسب مثلاً.

ولمؤلف الفيلم السابق فيلم آخر وهو تيمور وشفيقة.. نري فيها البطلة وزيرة صغيرة السن لا هم لها سوي أن تتزوج بمن تحب وبمجرد أن يعترف لها البطل بحبه تستقيل من منصبها بناءاً على رغبته أو بالتحديد شرطه.

وهنا لا نناقش مسألة الاختيار الفردي للأشخاص والذي هو حقهم في الحياة فقد سبق وتنازل ملوك عن عروشهم من أجل من يحبون ولكن ما نقف عنده هو ما شاهدناه من رسم لشخصية البطلة الوزيرة والأحداث التي نسجها الكاتب "الرجل" فنحن طيلة الفيلم لم نرها تدخل في معترك أزمة سياسية أو اجتماعية حقيقية ولم نسمع حواراً يُناقش بشكل جدي ومثقف على لسانها ولم نتلمس الصعوبات الحقيقية التي حتما تعانيها امرأة في مجتمعنا الذكوري والمذهل عندما تصبح وزيرة...

فالفيلم يحفل بخفة لا تحتمل فليس المهم لدي صانعيه أن يقدموا الحقيقة بقدر تقديم الصورة لتفلت فرصة ذهبية في أن يصبح لهذا الفيلم أهمية حقيقية إزاء تعرضه لهذه الحالة.

وبالمناسبة يجدر بنا الذكر أن السينما لم تتعرض بتاتاً لنمط المرأة المبدعة... ذلك النمط الذي تحفل به حياتنا بوجود نساء كثيرات مبدعات يعانين تجاهلاً من مجتمع لا يضع المرأة المبدعة في مقدمة اهتماماته.

لقد قدمت السينما بنموذج الكاتب المتألق أو المبدع المحاط بالمعجبين والمعجبات ولم تقدم أبداً هذا النمط من النساء بين بطلاتها...فلم نر نموذجاً لكاتبة مبدعة ونري ما الذي تشعر به وما الذي تعانيه وسط رجال يؤمنون بأن الفكر ينقص من جمال المرأة..... ووسط مجتمع يحد من حريتها في الكتابة ولا يجعلها تسكب نفسها على الورق مثلما يفعل الرجل بحرية وإنما هناك مئات من الرقباء يقفون بين المبدعة وبين أوراقها وإن فعلت سيكون مصيرها مصير كاتبات كثيرات نعتن بأوصاف خبيثة ويطاردهن المجتمع والأسرة.

المجتمع الذي يحمل فكر أقفاص الحريم وعربة السيدات والأفراح غير المختلطة من جراء الكبت النفسي والعاطفي والجنسي والسياسي ...... لا يمكن أن تبدع فيه مبدعة بشكل هين....

والأسرة التي تتحول داخلها المرأة الي أم عصبية مجنونة متوترة من جراء الواجبات المدرسية وفوضي الأطفال وإهمال الزوج وحرب الأوساخ كما تسميها سيمون دي بوافوار والغسيل المكدس والمطبخ ساحة القتال التي لا تنتهي معاركها.

هذه المرأة كيف ستواتيها الكتابة مثلما تتساءل الكاتبة ميرال الطحاوي في مقال لها بجريدة العربي ١١/٣/٢٠٠٧ اذ تقول " إنني أضع ابني في فراشه في آخر اليوم وأفكر كيف ستواتيني الكتابة". أين السينما من نموذج غني وإنساني وشفيق مثل تلك المرأة المبدعة؟

لقد كرست السينما للأسف لأنماط من النساء صدقها المجتمع وآمن بها بالرغم من عدم وجودها على أرض الواقع كما يصدق الطفل بوجود شخصيات الحكايات الخيالية وقدمت صوراً وأشكالاً للمرأة المهمشة بشكل عابر أوكاريكاتوري لم يستطيع أن يدفع بهذه النساء المهمشات إلي مقدمة القافلة ولم تعرض لمشكلاتهن بالإخلاص الكافي والتدقيق الواجب الذي من شأنه أن يحدث تغييراً أو حتي تعديلاً بالصورة.

فامتلأت أفلامنا بنمط المرأة العاملة التي تهمل زوجها وأولادها وتعود لرشدها في النهاية وتتبوأ مكانها الصحيح في المنزل... برغم أن إحصائيات الواقع تشير إلي تفوق أبناء المرأة العاملة في الدراسة فضلاً عن أبناء المرأة القابعة في المنزل.

وأن العمل يجدد عقلها ويحييه بما يجعلها قادرة على تفهم الجيل الجديد بمتغيراته والذي ينتمي إليه أبنائها. فضلاً عن قدرتها على تحمل المشكلات وفهمها.... إلخ.

أيضا أتحفتنا السينما بنموذج المطلقة التي تهابها الأسر خوفاً من انقضاضها على رجلها بذلك المنطق الخفي القبيح أن المرأة التي جربت أن يكون في حياتها رجل لا تستطيع العيش بدونه حتي ولو أدي الأمر لسرقته فضلاً عن أنها لم تعد عذراء ومن ثم لم يعد لديها ما يمنعها من إقامة علاقة مع أي رجل دون أن تخشي أمراً.

هذه الأفكار التي أطلقتها السينما وأصلتها ساهمت في إقصاء النساء المطلقات أو الأرامل عن ساحة الحياة الكبري لعلمهن بما تحمل النفوس تجاههن ... وصرن غير قادرات على مواجهة الحياة من جديد بثقة وتفاؤل في الحياة وفي الناس.

وجعل هذا الفكر نساء كثيرات يتجرع عن مرارة العيش مع أزواجهن حتي لا يواجهن هذا المجتمع المتربص والمستريب في المرأة عموماً وفي المطلقة بشكل خاص. فضلاً عن نمط فتاة الجامعة التي لا هم لها ولا شغل سوي التزين والإيقاع بأستاذها أو زميلها أو الزواج العرفي ... أو ... أو.

ولا أحد ينكر أن هذه النماذج موجودة ولكنها ليست كل الواقع، إن المرأة في السينما طبعت لحقب كثيرة بطبعات ثابتة من نوع أنها الشيطان المحرض أو إبليس الذي يقف وراء كل جريمة. ورمز الغواية وحيل الشيطان - سواء كانت جانية أو مجني عليها فهي دائما السبب وراء ما يحدث

من كوارث ..... تيمناً بالمثل الذي يقول "إذا وقع الإبريق على الجحر فويل الإبريق واذا وقع الحجر على الإبريق فويل للإبريق فمهما حدث ويل للإبريق". فالفتاة التي تفقد عذريتها في السينما انتهت وضاعت واستبيحت من أول استغلال جسدها وحتي قتلها.

لقد تبادلت السينما مع المجتمع التلاعب بصورة المرأة الحقيقية وتهميشها عقلاً وروحاً وجسداً.... ولم يشفع للسينما النماذج القليلة التي قدمت فيها أفراح وأتراح المرأة الحقيقية لأنها نماذج استثنائية تخبو وتفور ولا تمثل تياراً. ربما لأن صانعي السينما أغلبهم ذكوراً مثلما هم القائمون على الإعلام الحالي ذكور ..... يسيرون بالمرأة في اتجاه اجتهد الكثيرون من المفكرين والمفكرات الأوائل ليبعدوا صورة المرأة عنه.... وهو الاتجاه السلعي... فامتلات الشاشات المنزلية بعرائس المولد الملونه التي ترقص وتغني وتتحجب أيضاً بجانب أطنان الطلاء على الوجوه والأظافر.

لتضيع وتهمش المرأة المثقفة الواعية المكافحة ويمارس عليها قهراً مركباً تصفه الكاتبة نعمات البحيري "ظاهره الحماية والرفق بالقوارير وباطنه الخوف والفزع وإعادة إنتاج القهر".

إن تتبع صورة المرأة في السينما في هذا البحث وما أحالنا له هذا التتبع من رصد للواقع والمجتمع والثقافة المجتمعية بشكل عام لهو من قبيل إثارة الشجون والتي تكون ضرورة حتمية لإزاحة الرواسخ الثوابت وكلس العقول والأرواح... وتفتيح الجروح حتي تجف فلا يبقي بها قبيحا يشوهها ويقتلنا. لنتحول إلي مجتمعات فقدت أهليتها وصلاحيتها للحياة.

## الهوامش

(١) راجع الفصل الثاني المرأة في السينما المصرية البدايات وحتي نهاية الستينيات.

(٢) راجع الفصل الثالث "ثانياً" - المرأة المهمشة في أفلام السبعينيات وحتي نهاية الثمانينيات.

(٣) راجع الفصل الأول من الرسالة

(3) Feminist, Islam and Nation- Gender and the making of Modern Egypt- Princetion University press 1995.

(٥) مرفت حاتم ، التحديث والدولة والأسرة فى دراسات عن نساء الشرق الأوسط ، مقال من كتاب النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث - فصول فى التاريخ الاجتماعي تأليف جوديث تاكر ومارجريت مريودر ، تقديم أدموند بيرل الثالث - ترجمة أحمد على بدوى- مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٧ (بتصرف)

(٦) د/ أماني أبو السعود، المهمشون والسياسة في مصر ص٧٩:٨١ مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام- القاهرة١٩٩٩.

(٧) المرجع السابق ص ١٢٥:١٢٠.

(٨)،(٢) المرجع السابق ص ١٢٧.

(١٠) المرجع السابق، ص ١٢٨.

(١١) المرجع السابق، ص ١٢٨.

(١٢) ممدوح الوالي، ندوة بمجلة سطور بتاريخ، مارس ٢٠٠٣.

(١٣) د. أماني مسعود المهمشون والسياسة في مصر، مركز الدراسات الاستراتيجية بالأهرام ١٩٩٩، ص ١٣٠.

(١٤) المرجع السابق ، ص ١٣٠.

(١٥) جمال حمدان شخصية مصر كتاب الهلال، ص ١٧.

(١٦) هدي زكريا: شخصيات وقضايا، تحرير هدي الصدة، ملتقي المرأة والذاكرة - القاهرة، ٢٠٠١، ص ٢٣٥.

(١٧) عادل حسين: الاقتصاد المصري من الاستقلالية إلي التبعية، ١٩٧٤-١٩٧٩، ج٢، القاهرة، دار المستقبل العربي، ص ٢٨٣-٢٩٠.

(١٨)هدي زكريا، المرجع السابق، ص ٢٣٥.

(١٩) الأهرام، العدد الصادر في ٧/١١/١٩٨٩

(٢٠) هدي زكريا: نون النسوة، قضية صفوة أم جماهير؟ في المرأة وتحديات القرن العشرين، القاهرة، ١٩٨٦.

(٢١) سناء المصري، خلف الحجاب، دار سينا للنشر، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٢٠-٢٥.

(٢٢) هدي زكريا: تحولات العمالة النسائية في مصر في التسعينيات، شخصيات وقضايا، ص ٢٢٦-٢٢٧.

(٢٣) المرجع السابق، ص ١٢٧-١٢٨.

(٢٤) سامية أحمد علي: النماذج البشرية في السينما والدراما التليفزيونية، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

(٢٥) ألفريد أدلر معني الحياة ترجمة وتقديم عادل نجيب بشري، المجلس الأعلي للثقافة المشروع القومي للترجمة، ص ٦١.

(٢٦) سوزان براوزميلر، مقال بعنوان العاطفة، النوع الذكر والأنثي بين التميز والاختلاف ترجمة محمد قدري عمارة المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلي للآثار، ص ١٨٦.

(٢٧) بيتي رولن، الأمومة ومن الذي يحتاج إليها، مقال "النوع" الذكر والأنثي بين التميز والاختلاف المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلي للثقافة، ترجمة محمد قدري عمارة، ص ٢٧٩-٣٠٨.

# الرقص الذى يؤدى فى القصور
## بين حفلات البلاط، وفن الباليه

هناء نجيب
■■■ مصر



من المعروف أن الإنسان مارس الفن منذ وجوده على وجه الأرض، وتفاعل معه، وتطور معه وتواكب مع أحداث حياته كلها، ومن الطريف أن فن الرقص يعتبر الفن الأول الذى مارسه الإنسان قبل ممارسته لأى فن آخر حتى قبل أن يهتدى إلى لغة التخاطب التى يتفاهم بها مع مجتمعه أو قبيلته أو عشيرته، فالرقص له أهمية واضحة فى حياة أى شعب، إذ أن كل شعب له رقصاته التى يمتاز بها ويتميز بها، فمن خلال هذه الرقصات نتعرف على حياة وعادات وتاريخ هذه الشعوب،

ومن خلال الرقص الشعبى الذى يمارسه الإنسان ظهر الرقص الذى يؤدى فى القصور، ومن هذا الرقص ظهر فن الباليه الذى يعتبر من الفنون الرفيعة، والذى ظهر فى إيطاليا فى عصر النهضة.

ويدخل فى إيطار فن الباليه العديد من العناصر الفنية المختلفة، مثل الموضوع، والموسيقى، والسينوغرافيا، والرقص الكلاسيكى، والرقص الشعبى العالمى، والرقص الحديث، والرقص التاريخى، والرقص المزدوج، وهنا نجد أن الرقص التاريخى عنصر هام من العناصر التى تدخل فى إيطار عرض الباليه، والرقص التاريخى هو الذى يسمى الرقص الذى يؤدى فى القصور أو باسم آخر، هو الرقص البيئى، وقد تم العرف على أنه هو الرقص التاريخى.

وفى حقيقة الأمر أن الرقص التاريخى لم يلق الإهتمام الكافى كرقص قائم بذاته، وله تاريخه وتطوره وحركاته، وكعنصر يدخل ضمن عناصر أخرى تدخل فى عرض الباليه، كذلك لم تلق عليه الأضواء سواء فى ازدهاره، أو فى تدهوره، وهذه الدراسة محاولة لإلقاء الضوء على الرقص الذى كان يؤدى فى القصور وأصبح اسمه الرقص البيئى، ثم الرقص التاريخى وخاصة أثناء ممارسته وأدائه فى حفلات البلاط، وكذلك دوره ومكانته ضمن عناصر عرض الباليه كعنصر من العناصر الهامة ولها دلالتها.

والباحثة ترى أن التعرض لهذا الموضوع يجب وأن تتناوله من البدايات الأولى للرقص التاريخى لمعرفة نشأته، تطوره وممارسته فى البلاط الملكى وفى القصور، وكذلك بداية دخوله فى عرض الباليه واستمراره كعنصر أساسى فى عروض الباليه حتى الآن.

ويرجع تاريخ الرقص الذى يؤدى فى القصور، وما يسمى بالرقص البيئى، أو الرقص التاريخى، إلى القرون الوسطى حيث كانت تؤدى الرقصات



الشعبية فى المواسم والمناسبات والاحتفالات فى عديد من بلاد أوروبا مثل إيطاليا، وأسبانيا، وفرنسا، وإنجلترا،

"وقد اشتهرت فى ذلك الوقت رقصتان من الرقصات التى كان يؤديها عامة الشعب، الأولى رقصة جماعية تؤدى حول نار مشتعلة والجميع يرقص حولها، والثانية رقصة موكبية تؤدى فى الحقول وشوارع القرية، وكان السائرون فى هذا الموكب يرتدون أزياء خاصة ويستعملون أقنعة كانت بدورها تزيد العرض هزلاً، بالإضافة إلى الغناء الذى يتولاه مطرب يعتبر رئيس الكورس للذين يسيرون معه"(١-٣).

كما ظهرت فرق الممثلين الجوالين فى الميادين والقرى وكذلك فى قلاع الأغنياء وبلاط الملوك والأداء، فقد كانوا يمزجون تمثيلهم، بالرقص، والغناء والأكروبات والبانتومايم وهذا مع استعمال الآلات الموسيقية المختلفة التى كانت توجد فى ذلك الوقت، إذ كان هؤلاء البهلوانات هم ممثلوا عصرهم.

"ورقص البهلوانات، يعتمد على التكنيك الجيد فى الأداء الحركى الراقص، وكانوا يستعملون الرقصات المنتشرة فى ذلك الوقت فى أوروبا، فقد كان يقوم الراقص بأداء خطوة راقصة من الرقصات المعروفة، ثم يؤدى حركة أكروباتية، ثم يمشى على يديه ورجليه مرفوعتان لأعلى، وكان طابع هذه الرقصة يتميز بالسرعة والحركة"(٦-٧٤).

بعد ذلك وفى القرن الخامس عشر فى إيطاليا بدأ الإهتمام بتدريس الأشكال المختلفة من الرقص بجانب العديد من الرقصات الجديدة المبتكرة، كما ظهرت أشكال أخرى من الفن المسرحى اتحد فيها الرقص والدراما والموسيقى والفن الشعبى.

وجاء عصر النهضة بتطور فى العلوم والفنون والفلسفة، ولكن مع الحفاظ على بعض أشكال من الأدب والمسرح كانت قائمة فى القرون الوسطى، وقد ظهرت عروض فنية اتحدت فيها الكلمة والموسيقى والإيماءة كما أصبحت الأساطير والخرافات أهم موضوعات هذه العروض.

وقد قام الملوك والأمراء بتبنى هؤلاء الفنانين والموسيقيين والممثلين، واحتضنوهم فى بلاطهم، ولهذا نجد أن موضوعات العروض كانت تطرق مشاكل وحياة هؤلاء الملوك، والأمراء وعلية القوم.

وقد كان الملوك والأمراء يؤدون الرقصات الشعبية التى كان يؤديها الشعب، فى حفلاتهم داخل القصور، وعندما أصبح للموسيقى فى عصر النهضة مكانة كبيرة وتبلورت أشكال موسيقية جديدة مع ظهور البلفونية والهارمونية فى أشكالها الأولى ظهر الموسيقيون المحترفين والنظريات الموسيقية، وتحت تأثير هذا التطور الموسيقى أصبح الرقص فناً له قواعده وأساليبه وأشكاله الخاصة به.

> "وهنا وجد الملوك والأمراء والأغنياء أنه لا يمكن أداء الرقص الشعبى الذى يؤديه عامة الشعب فى الحقول والقرى والميادين وعلى هذا انفصل الرقص الذى يؤدى فى القصور عن الرقص الذى يؤديه الشعب فى الأعياد والمراسم، ويحتمل أن كل نوع من هذين النوعين الرقص الشعبى، والرقص الذى يؤدى فى القصور، أنه يؤثر كل منهم على الآخر، ولكن كل نوع من هذين النوعين كان يسير فى الاتجاه الخاص به، وتطوره المنفرد، واستمراره"(٣-٦٦).

وعلى هذا ظهرت رقصات تؤدى فى القصور مثل رقصة (برانل branler)، و(ريجون Rigodon)، وجالياروا، وكورافنا، وفولتا، وسارابندا، واليماند، وبافانا وغيرها من الرقصات.



وفى عام ١٤٨٩ فى إيطاليا، قدم أول عمل متكامل بكل العناصر سابقة الذكر قام بإخراجه (بيونتو دى بوتا)، وذلك فى حفل قران الدوق (جاليتسو فيسكونتى) ويُعتبر هذا العرض مرحلة جديدة فى تطور الفن المسرحى وعروض فن الرقص.

وقد ساعد التطور الموسيقى على ظهور تطور مهارى فى الرقص وارتفاع مستوى الراقصين، ففى مؤلفات (فابريتسو كاروزو)، و(تشيزارى نجرى) والتى ظهرت فى القرن السادس عشر نظريات وقوانين فى أداء الراقصين بجانب أنهم وضعوا أسس المدرسة الأكاديمية، حيث قام (نجرى) باستعمال أوضاع للأرجل قريبة من الوضع الأول والثالث والرابع المجودة الآن، كما استعمل بعض الحركات مثل: Plie, Battpemant tendu, passé, Relve, glissade, pas de bourre.

كما قام (كاروزو)

> "بتأليف باليهات عديدة من خمسة أو ستة من عشرة أجزاء، والراقصين كانوا ثنائى (راقص وراقصة) ، أو ثلاثة، والباليه كان يبدأ بالتحية ثم بالدخول ثم تقدم الرقصات التى تتكون من خطوات وأشكال مختلفة، مع استعمال رقصات مثل كورانتا، وسارابندا، والباند، وفولتا- والتى تؤدى فى القصور- ولكل رقصة المقطوعة الموسيقية الخاصة بها"(٤-١٤).

وبعد انتقال فن الباليه من إيطاليا، إلى فرنسا عن طريق (كاترين ديميدشى) والتى تزوجت، ولى العهد الفرنسى (هنرى الثانى)، والتى أحضرت معها الفنانين والراقصين والمدربين والمخرجين، والموسيقيين، قدم أول عرض باليه، من خلال الباليه الكوميدى الملكى تحت اسم (تساريتسا)، وذلك فى عام ١٥٨١، حيث قام عازف الكمان (بالنازارى بواجويو) بتقديم موضوع أسطورى وهو

باليه (تساريتسا)، حيث قام بتصميم العرض، حيث أدخل الرقص والغناء والمشاهد التمثيلية، والرقصات التى تؤدى فى القصور، والبانتومايم والأكروبات، بجانب الملابس الزاهية والديكورات الفخمة، وأعداد من الراقصين والراقصات.

ويقول (بواجوايو) فى كتابه الباليه الكوميدى الملكى...

> "إننى أهتممت قبل كل شئ بالرقص فى هذا العمل وجاءت العناصر الأخرى فى المكانة الثانية، وبهذه الطريقة أنعشت الباليه على الكلام والغناء مع الموسيقى، مع إضافة المشاهد القيمة والزخارف"(٢-٢٦٠).

ومن هنا نجد أن الرقصات التى تؤدى فى القصور فى القرن السادس عشر قد كان لها دوراً أساسياً فى أول عرض باليه قدم عام ١٥٨١.

ومن أهم مميزات الرقصات التى تؤدى فى القصور هو طابع الرقصة، ففى القرن السادس عشر نجد أن الرقصات تمتاز بالهدوء والوقار، والشموخ. فنلاحظ أن تحية الرجال قبل الرقص، أو بعده تمتاز بالاحترام للسيدة التى يرقص معها الرجل فهو يرفع لها القبعة وينحنى للأمام مع خفض الرأس.



رقصات تمتاز بالهدوء والوقار فى رقصة (برافل)





تحية الرجال باستخدام القبعة فى القرن السادس عشر



وكذلك نرى السيدة فى ملابسها الثقيلة الفخمة وهى تتحنى تحية للرجل على سلوكه الراقى.

وقد امتازت رقصة (البرانل) بشكل تحية الرجال وتحية السيدات، فى حين أنها تتكون من خطوات بطيئة للأمام عدد خطوتين للأمام فى مازورة ٤/٤ ثم ثلاث خطوات أسرع قليلاً فى مازورة أخرى ٤/٤ ثم الوقف وفيها يمسك الرجل كوع المرأة وهى ممسكة بالمنديل، ويده الأخرى عندالسيف الذى على وسطه.



ملابس الرقص فى القرن السادس عشر للنساء والرجال

ومن المعروف أن الملابس التى كانت ترتديها السيدات فى ذلك الوقت ملابس ثقيلة جداً وهذا كان يحد من أداء الرقص بشكل سريع.



رقصة البرانل

حدث تطوراً واضحاً فى فن الباليه على يد (مولير)، و(لوللى) و(بوشان) حيث قدموا العديد من الباليهات التى دخل فيها رقصات البلاط، من عروض (آمور المريض Amor Malato)، و(المتضايقون)، و(الأنشودة الرعوية الهذلية) وغيرها من العروض.

من أهم الرقصات التى ظهرت فى القرن السابع عشر هى رقصة (المينويت meneut)، وكانت من أحب الرقصات للملوك والأمراء وقد كان لويس الرابع عشر يهتم بهذه الرقصة جداً، وقد قام

> "بوشان عندما كان رئيس الأكاديمية الملكية للرقص بتعليم الملك لويس الرابع عشر رقصة (المينويت) وكان يتباها الملك الذى لقب نفسه بإله الشمس، إذ كان يرتدى الملابس الذهبية ويطلى وجهه باللون الأصفر بأنه يؤدى رقصة (المينويت) بشكل رائع"(٥-٨٤).

وقد دخلت رقصة (المينويت) فى عديد من عروض فن الباليه، وحدث لها تطوراً فى القرن الثامن عشر سواء فى التحية التى تسبق الرقص أو فى الخطوات الراقصة.

أصبحت أكثر تعقيداً وأكثر سرعة وإن كانت الأيدى فى رقصة (المينويت) فى القرن السابع عشر لا ترفع لأعلى (أى فوق الرأس) فى القرن الثامن عشر الأيدى رفعت لأعلى، والملابس أصبحت أخف ويمكن أداء الرقصة بحرية، كذلك الاتجاهات التى كانت تؤدى فى الرقص أصبحت أكثر تعقيداً، وعدد المؤدين أصبح أكثر.





رقصة المنويت فى القرن السابع عشر

وقام مصمموا الرقص بتطور رقصة (المينويت) وإضافه حركات مهارية كثيرة، فبخلاف خطوات (المينويت) ظهرت حركات مثل :

(pas menuet ù droite et u gauche), Balance, pas Grave, Balance menuet, pas) .(de bourree, pas menuet

وغيرها من الحركات، مع وجود أداء فردى للرجل وأداء فردى للمرأة، وأداء زوجى معاً مع تحية القرن الثامن عشر التى تختلف عن تحية القرن السادس عشر والقرن السابع عشر، وتمتاز باللياقة والسرعة والخفة وفى نفس الوقت تمتاز بالرقى، والفخامة، وهذا طابع الرقصات التى تؤدى فى القصور (الرقى، الفخامة، الشموخ).

أيضاً ظهرت رقصة فى القرن الثامن عشر لها أهمية كبرى واشتهرت أيضاً فى هذا القرن وهى رقصة (الجافوت Gavotte) التى كان لها بدايات فى القرن السادس عشر ثم تطورت فى القرن السابع عشر وأصبحت من أشهر الرقصات فى القرن الثامن عشر ويدخل فى هذه الرقصة مجموعة كبيرة من الحركات الراقصة والمهارية نذكر منها :-

Entrechat Quatre., chasse, glissacle cha angement de pied, jte, jte ferme.

وقد دخلت هذه الرقصة، فى العديد من عروض الباليه.



رقصة الجافوت فى القرن الثامن عشر





رقصة المنويت فى القرن الثامن عشر



رقصة المنويت لـ"فستريت"

ومن الملاحظ أن الرقصات التى تؤدى فى القصور لم يزيد عددها كما كان الحال فى القرن السابع عشر والسادس عشر، وهذا كان نتيجة التغيرات الاجتماعية التى حدثت فى المجتمع الفرنسى على وجه الخصوص، والتى كان لها تأثير كبير ليس على فرنسا فقط بل على العالم كله، وهى الثورة الفرنسية التى قامت من عام ١٧٨٩ حتى عام ١٧٩٩ حيث كانت ثورة على الاقطاع، والظلم، والفساد، وانتشار أفكار التنوير، هذا وكان المجتمع الفرنسى مقسماً طبقياً على شكل هرمى أوله الملك والنبلاء ورجال الدين ثم تأتى الطبقة البورجوازية المتثقفة والتى ليس لها دور سياسى، ثم تأتى طبقة الفلاحين والعمال ويأتى الشعب، هذا وكانت فرنسا فى حالة إفلاس واضح والسبب الفساد والطغيان، وهذه الأمور قد أعاقت استمرار رقصات البلاط فالثورة أطاحت برؤوس العديد من الأمراء والملوك والنبلاء. فلم يوجد مجال للرقص عامة والرقص الذى يؤدى فى القصور خاصة.

بالرغم من هذا قد ظهرت فى القرن الثامن عشر رقصة هامة ومشهورة وهى رقصة (البولونيز) والتى تمتاز بخطوات بسيطة مع اتجاهات مختلفة، والخطوة يؤديها الرجل كما تؤديها السيدة، مع تحية القرن الثامن عشر.





وكانت رقصة (البولونيز) هى الرقصة التى دائماً يفتتح بها الرقص فى البلاط، ويؤديها الجميع، واستمرت كأشهر رقصة فى القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر.



رقصة البالونيز



ويأتى القرن التاسع عشر بأهم الرقصات وهى رقصة الفالس (Walzer) التى تمتاز بالخطوة الثلاثية سواء بدون دوران أو بالدوران سواء بالأداء الفردى للرجل، أو المرأة، أو أداء زوجى معاً، وهو من أهم الرقصات التى تدخل ضمن عروض الباليه فهو دائماً يستخدم فى جميع عروض فن الباليه.



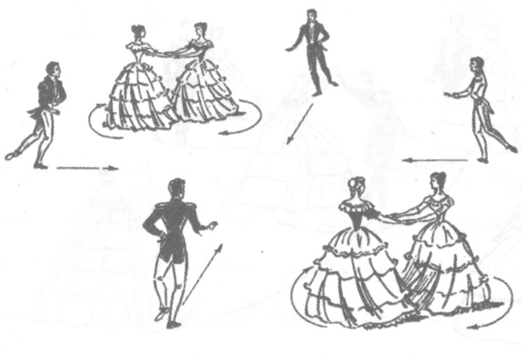
تحية قبل أداء الفالس



كذلك ظهرت رقصة (المازوركا) التى تتمتع بالسرعة والحيوية، وكانت تؤدى فى البلاط وتؤدى وكأنها إما للرجل منفرداً، أو المرأة المنفردة أو زوجى معاً، وكثير من عروض الباليه تدخل فيها رقصة (المازوركا).



رقصة المازوركا



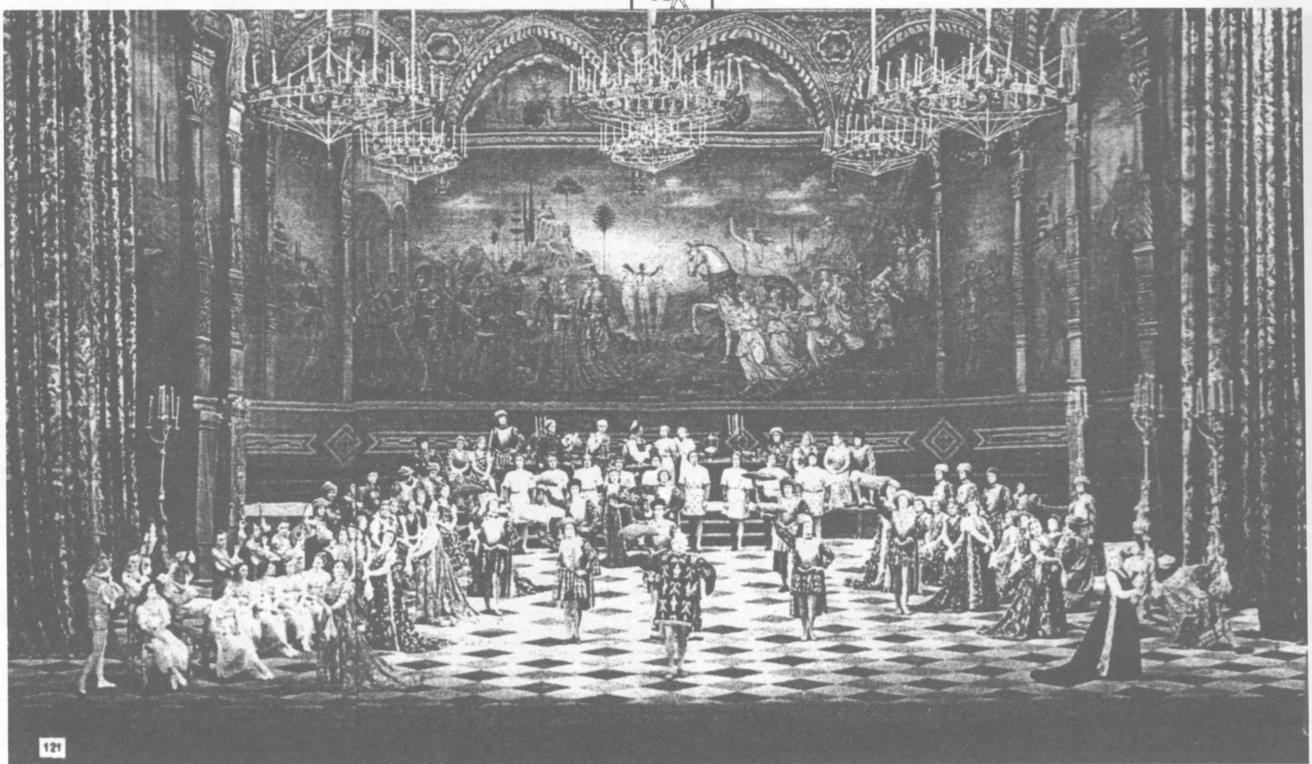


بدون شك أن الرقص الذى يؤدى فى القصور وفى حفلات البلاط، كان له تأثير واضح ودور هام فى عروض الباليه، وسوف تحاول الباحثة التعرض لبعض الباليهات التى كان للرقص التاريخى دوراً هاماً، أساسياً فيها، ومن هذه العروض تذكر على سبيل المثال باليه:

## ١- روميو وجوليت

باليه فى ثلاثة فصول موسيقى (سرجى بروكوفيف) عن مسرحية(وليم جون شكسبير) روميو وجوليت أعد (اللبرتو) كل من (إلكسندر بترونسكى)، و(ليوتير لافروسكى)، (سرجى رادولف) وعرض فى مدينة لننجراد على مسرح

فى الفصل الأول فى الحفل التنكرى الذى يتعرف فيه (روميو) على (جوليت) وقد استخدم جميع خطوات رقصة (البرانل) التى تعتبر من أشهر رقصات القرن السادس عشر، واستعان (بالوسائد) فى هذه الرقصة حتى سميت (برقصة المخدات) حيث يدخل الراقصون ومعهم مخدات صغيرة على أيديهم مقاس المخدة الواحدة تقريباً ٣٠X30سم



رقصة المخدات فى باليه روميو وجوليت

(الكيروف) فى ١١ يناير عام ١٩٤٠، ومن إخراج (ليونيد لافروسكى) وباليه روميو وجوليت يعبر عن مأساة العاشقان روميو وجوليت، والصراع بين عائلة (مونتاجيو)، وعائلة (كابوليت)، وعرض باليه روميو وجوليت فى القاهرة لفرقة الباليه المصرية على مسرح دار الأوبرا المصرية، ويعتبر هذا العمل من أشهر الأعمال التى اعتمدت على موضوع أدبى وهو المسرحية التى أبدعها (شكسبير) وقد استخدم المصمم (لافروفسكى) رقصة (البرانل)

لأن من خطوات هذه الرقصة أن الرجل ينزل على الركبة اليمنى لكى يقبل أطراف فستان المرأة، لهذا كان يجب استعمال المخدات وبعد النزول على الركبة يقف الرجل ثم يدخل بعض من الخدم لأخذ هذه المخدات، وقد أخذت رقصة (البرانل) هذه جزءاً كبيراً فى مشهد الحفل التنكرى الذى أقامته أسرة (كابوليت).

وقد استطاع المخرج أن يقدم الطابع المميز لهذه الرقصة التى تعبر عن الرقصات التى تؤدى فى

البلاط فى القرن السادس عشر، وبالرغم من خطوات رقصة (البرانل) بسيطة إلا أن المصمم استطاع أن تظهر هذه الخطوات بشكل ثرى وبراق، حيث استطاع أن يقدم هذه الرقصة فى تلوين استاتيكى موفق للغاية، خاصة وأن الموسيقى التى تؤدى عليها هذه الرقصة من أشهر المقاطع الموسيقية للباليه والتى ألفها (سرجى بروكوفيف)

ومازالت هذه الرقصة تؤدى حتى الآن فى باليه (روميو وجوليت).

ومن الطريف أن المخرج (ليونيد لافروفسكى) حضر إلى مصر وقام بتنفيذ باليه نافورة باختس سراى بفرقة أكاديمية الفنون عام ١٩٦٦ وعرض على دار الأوبرا الملكية وحضر العرض الرئيس الراحل جمال عبد الناصر.



أثناء التدريب فى معهد الباليه بمصر

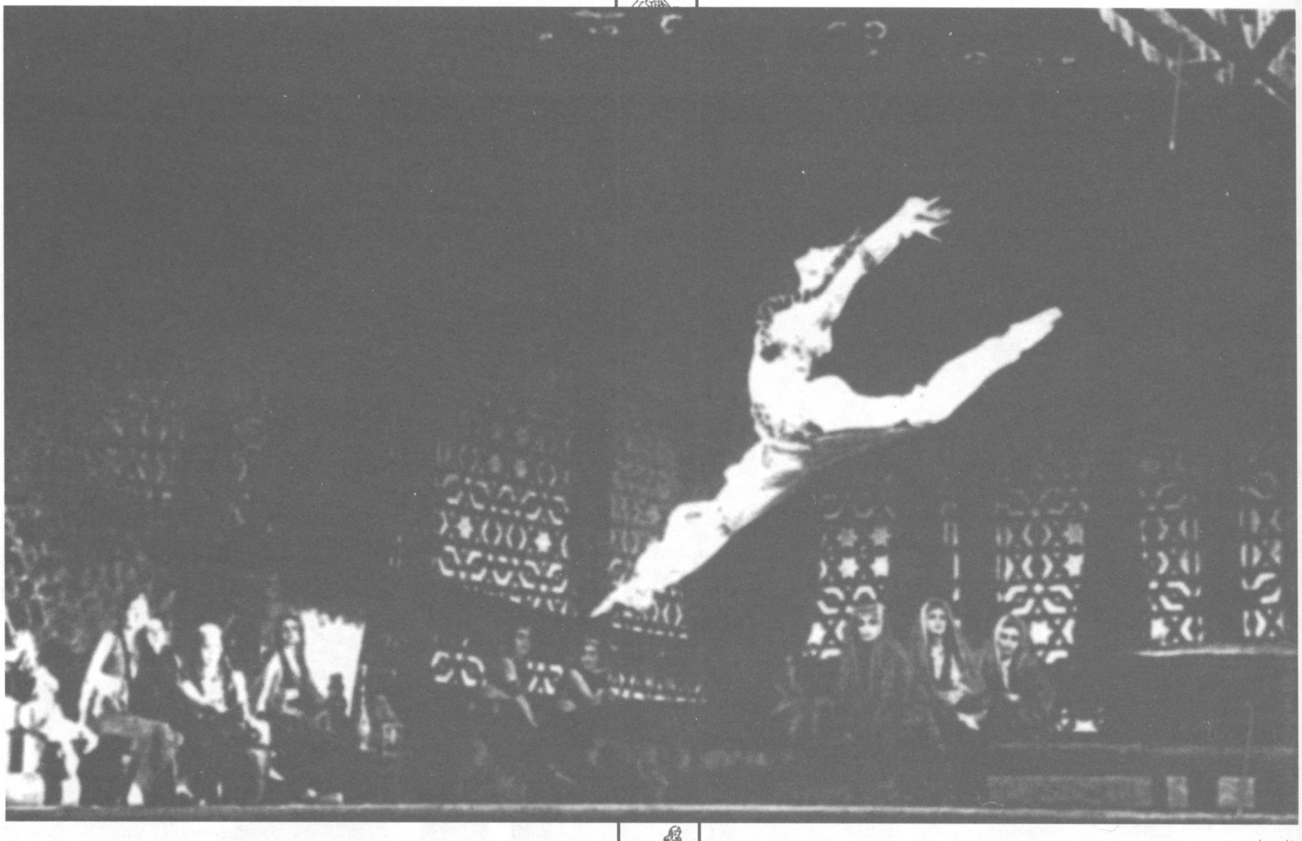


المخرج ليونيد لافروفسكى
فى مصر عام ١٩٦٦

## ٢- باليه نافورة باختش سراى

الباليه فى أربعة فصول مأخوذ من مؤلف شعرى للشاعر الروسى الشهير (ألكسندر بوشكين) موسيقى (باريس أسافيف) سيناريو (نيقولا نولكون) إخراج (روستسلاف زخاروف) وقدم فى

(ماريا)، وقد قدم المخرج عدد من الرقصات التى تؤدى فى القصور لأن الفصل الأول يجرى داخل القصر وفى حديقة القصر، وأثناء الحفلة المقامة فى البلاط يهجم التتار على القصر، وقد قدم المخرج ثلاث رقصات هم رقصة (الكاراكفيك)



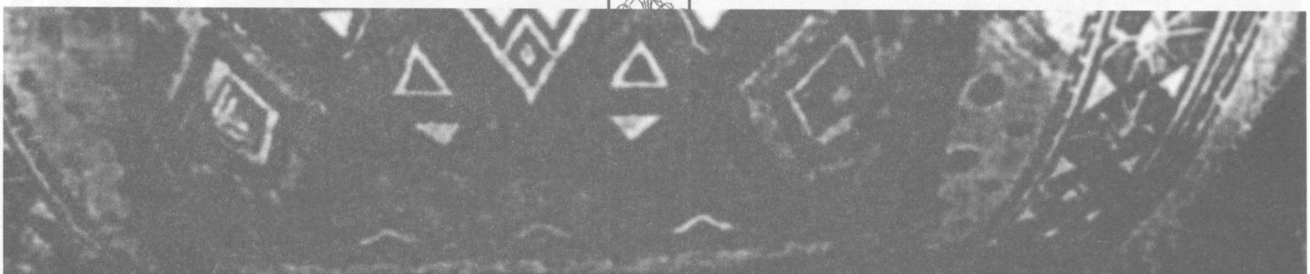
ذاريما

٢٨ سبتمبر عام ١٩٣٤ على مسرح (كيروف) بمدينة (لننجراد). وفى ديسمبر عام ١٩٦٦ على مسرح دار الأوبرا لفرقة الطليعة للباليه.

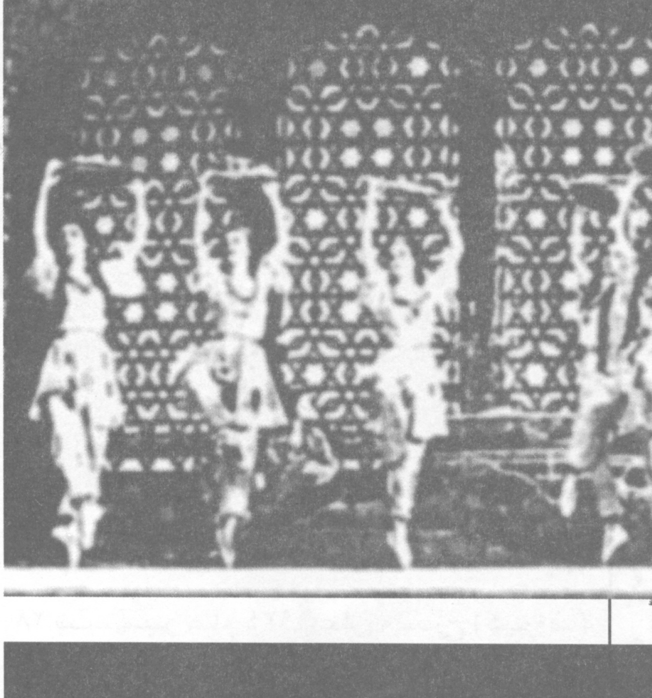
والباليه يحكى قصة الخان (جرى) المغولى الذى يهجم على قصر بولندى ويقتل كل من فيه ويأسر النساء البولنديات ولكنه يقع فى حب الأميرة (ماريا) ويأخذها أسيرة، ولكن زوجته (زاريما) تقتل (ماريا) بسبب الغيرة ويقيم (جرى) نافورة تتساقط منها المياه وكأنها الدموع على ضريح حبيبته

البولندية ورقصة (المازوركا)، ورقصة (البولونيز)، وكانت هذه الرقصات تؤدى فعليًا فى البلاط البولندى لأن رقصة (الكاراكيفيك) ورقصة (المازوركا) ورقصة (البولونيز) قد نشأوا فى البلاط البولندى وكان لهذه الرقصات دوراً هاماً فى العرض حيث يقوم الأمير والحاشية برقصة (البولونيز) أولاً حيث إن المتبع أن يبدأ الحفل الراقص برقصة البولونيز، ثم رقصة المازوركا وتتبعها رقصة (الكاراكفيك)، وبالرغم من أن رقصة

(البولونيز) هى أبسط هذه الرقصات إلا أنها أشهرها، وقد استطاع المخرج تقديم رقصة (البولونيز) فى تكوين متداخل ثم فى دائرة، ثم خط منحنى (دباجانال) حيث استطاع أن يملئ فراغ خشبة المسرح بشكل متوازن، ويرقص هذه الرقصة ١٢ رجل، ١٢ امرأة واستخدم رقصة (المازوركا) وهى أكثر ديناميكية من (البولونيز) وتنتهى (بالكاراكفيك) التى تزداد فيها السرعة والديناميكية سواء موسيقياً أو حركياً، وكان لهذه الرقصات الثلاث دوراً درامياً هاماً فى الفصل الأول بخلاف الإهتمام باللمسات الحركية والجمالية.



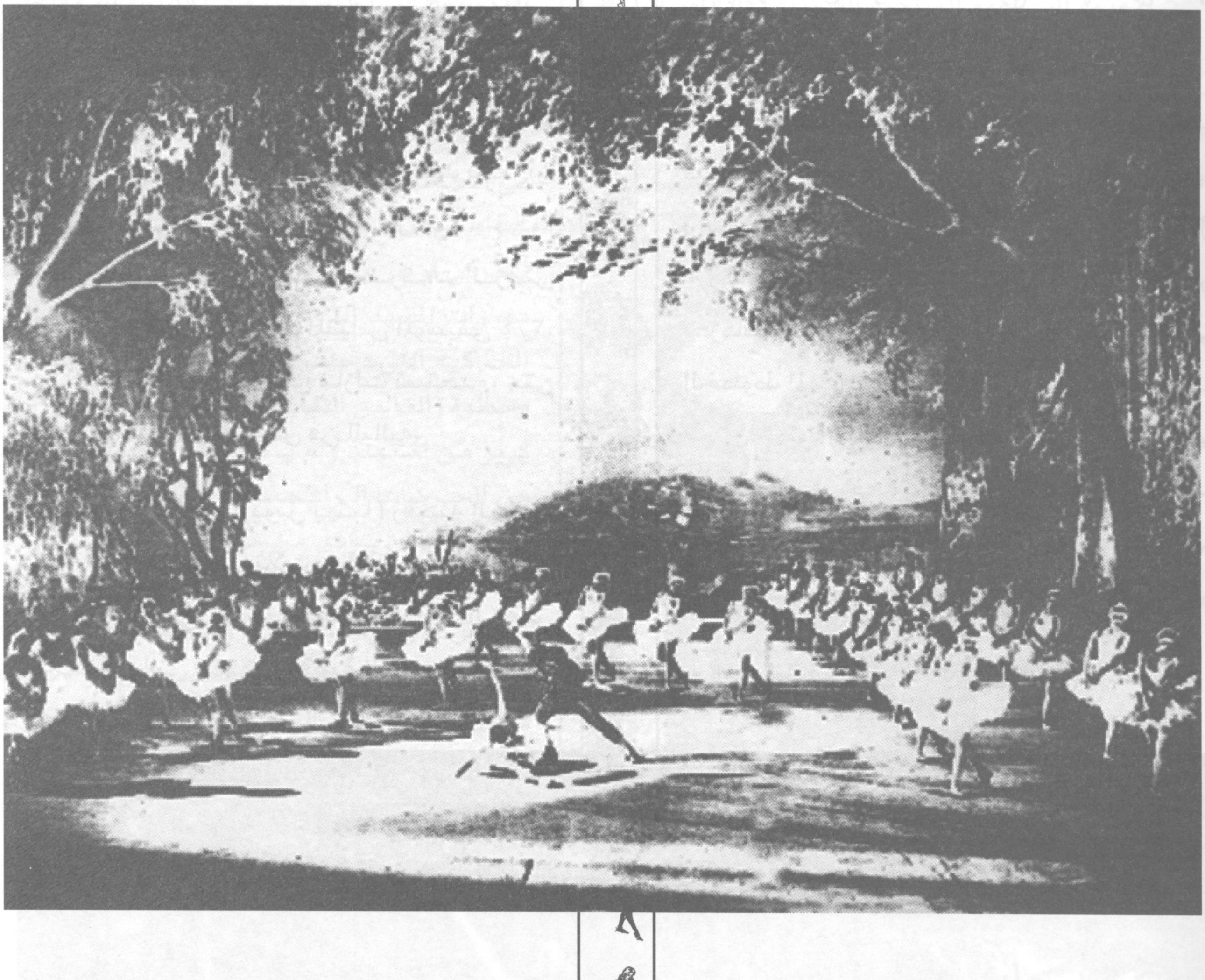
رقصة الحريم





## ٣- باليه بحيرة البجع

باليه من أربعة فصول موسيقى تشايكوفسكى قدم أول مرة على مسرح البلشوى فى ٢٠ فبراير عام ١٨٧٧ من إخراج (ف ريزنجر) ولم ينجح فى ذلك الوقت ثم قام بإعادة إخراجه المخرج (ى هاتسون) فى ١٧ فبراير ١٨٨٢، ولم ينجح أيضاً فى ذلك الوقت، ثم قام (ليف ايفانوف) بتقديم الفصل الثانى فى ١٧ فبراير عام ١٨٩٤ بمناسبة حفل تأبين تشايكوفسكى، وفى ١٥ يناير ١٨٩٥ قام (ماريوس بيتبا) بتصميم الفصل الأول، والفصل الثالث، وقام (ليف ايفانوف) بتصميم الفصل الثانى والرابع مازال يقدم حتى الآن. وقد قدم باليه بحيرة البجع لفرقة الأوبرا المصرية على



مسرح الأوبرا المصرية ولازال يعرض حتى الآن فى دار الأوبرا المصرية كل عام.

والباليه يحكى عن الأمير (زجفريد) الذى يذهب لصيد البجع فيجد أن البجع واقع تحت تأثير الساحر (روبرت)، ويقع فى حب البجعة المسحورة ويحرر البجع من السحر وتعود الفتيات

إلى حالتهم الأولى.

فى الفصل الأول يقيم الأمير حفل فى حديقة القصر. تؤدى رقصة (الفالس)، وحقيقة الأمر أن رقصة (الفالس) هى أشهر الرقصات التى دخلت فى عروض الباليه، بل خطوات الفالس سواء الفالس فى ثلاث خطوات، أو الفالس فى خطوتين قد دخل فى الرقص الكلاسيكى حيث نجد أن الباليهات الكلاسيكية دائما تدخل فيها خطوة (الفالس) الثلاثية، بعض حركات الرقص الكلاسيكى التى تؤدى على المقياس الموسيقى ٣/٤، وهى الرقصة الوحيدة التى مازلت تستخدم، حتى الآن فى العديد من عروض فن الباليه.

وهكذا صمم (ماريوس بيتبا) رقصة الفالس مستخدماً الفالس فى ثلاث خطوات، و(الفالس فى خطوتين) مع مجموعة من حركات الرقص الكلاسيكى التى تتفق مع رقصة الفالس ثم يقدمها منفردة من خلال أداء السيدات ثم مزدوج الرجال مع السيدات مع تكوينات مستقيمة، ودائرية وحلزونية ومنحنية، وخاصة على موسيقى تشايكوفسكى الراقصة فخرج المشهد فى أزهى صوره.

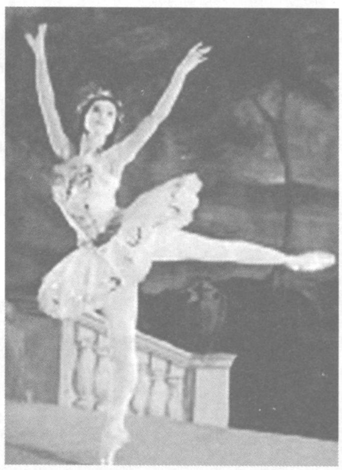
بعد ذلك يقدم لنا رقصة (البولونيز) والتى قدمها فى نهاية الفصل الأول، والتى استخدم فيها (خطوة البولونيز) بشكل أساسى دون إدخال حركات الرقص الكلاسيكى فقط أضاف بعض حركات الربط، مع التكوين التى اعتمد فيه على الخطوط المستقيمة والمتداخلة والمنحنية وبالرغم من أن خطوة (البولونيز) بسيطة فى أدائها إلا أنها أضافت شكلاً جمالياً لنهاية الفصل الأول، كما قدم فى الفصل الثالث رقصة المازوركا بحركاتها الأساسية مع بعض من حركات الربط، ومع تكوين ديناميكى واضح.



## ٤- باليه الجمال النائم

وقد سبق وقدم من قبل المخرج (ماريوس بيتبا) باليه الجمال النائم فى ٣ يناير ١٨٩٠ على مسرح (المارنسكى) موسيقى تشايكوفسكى، والباليه يحكى عن الأميرة التى تقوم الساحرة الشريرة (كاراباس) بتلقيها وتظل نائمة حتى يأتى الأمير ويقبلها ويرفع عنها هذا السحر.





ومن أهم مشاهد الفصل الأول هو (فالس الزهور) الذى استخدم فيه (ماريوس بيتبا) الفالس قى ثلاث خطوات والفالس فى خطوتين مع مجموعة من حركات الرقص الكلاسيكى والرقص المزدوج بخلاف التكوين الذى قام بتجسيده ١٦ راقص و١٦ راقصة مع ٦ راقصين سوليست، ٦ راقصات سوليست، مع التكوين الاستاتيكى، والتحرك الديناميكى أصبح هذا (الفالس) من أشهر الفالسات التى تقدم فى الباليهات.

## ٥- باليه كسارة البندق

وقد قدم (ليف إيفانوف) رقصة الفالس فى باليه كسارة البندق موسيقى تشايكوفسكى أيضاً وقدم على مسرح (المارنسكى) بمدينة سان بطرسبرج فى ٦ ديسمبر عام ١٨٩٢، وقد لأول مرة فى القاهرة على مسرح دار الأوبرا سنة ١٩٦٩ ولازال يعرض حتى الآن فى عيد رأس السنة كل عام على دار الأوبرا المصرية، وقد أبدع (إيفانوف) فى استخدام الفالس الشهير فى الفصل الثانى سواء من الناحية الحركية أو استخدام المفرد الحركى أو من ناحية التكوين والتشكيل ومن أهم مميزات المشهد الذى يؤدى فيه الفالس المجموعات الحركية التى دخلت مع خطوة(الفالس الثلاثية) وخطوة (الفالس الثنائية) قد استحوذت على جزء كبير من المشهد، ولم يستخدم (إيفانوف) العديد من الحركات الراقصة الأخرى حتى الرقص المزدوج كان يؤدى من خلال خطوة (الفالس الثلاثية). ونجد أيضاً فى باليه كسارة البندق فى الفصل الأول رقصة الآباء والأمهات وهى رقصة تاريخية الطابع متميزة بالفخامة والرقى وتعتمد هذه الرقصة على التحيات واستقبال الضيوف الحاضرين لحفل عيد الميلاد المقام فى القصر.

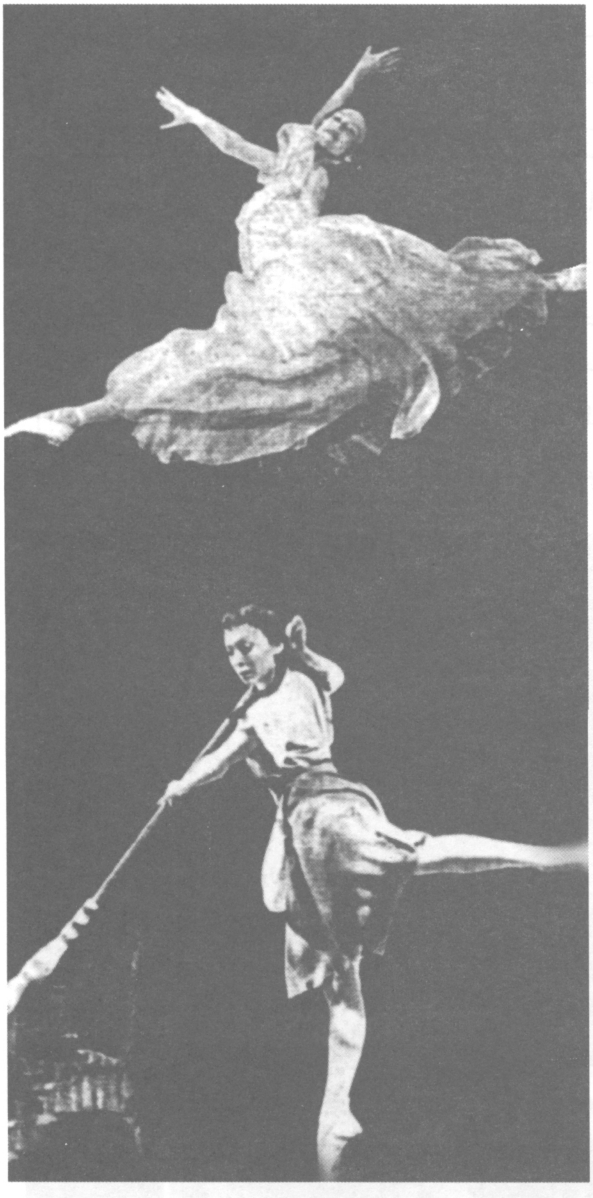


## ٦- باليه سندريلا

ونلاحظ أن (خطوة الفالس) قد استعان بها المصمم والمخرج(رستسلاف زخاروف) فى باليه (سندريلا) موسيقى (سرجى براكوفييف) والذى قدم على مسرح البالشوى فى ٢١ نوفمبر عام ١٩٤٥، وقد قد باليه سندريلا لأول مرة فى القاهرة عام ١٩٩٨ لفرقة باليه القاهرة، والذى يحكى عن الفتاه (سندريلا) وكيفية معاملة زوجة الأب لها هى وبناتها وكيف كانت تقوم بأعمال



عديدة داخل المنزل فتأتى لها سيدة عجوز فتقدم لها الطعام، وتكون هذه السيدة هى حورية من



الحوريات والتى تساعد سندريلا للذهاب لحفل الأمير ولكن ضرورة الرجوع قبل الثانية عشر ليلاً وتتأخر (سندريلا) وتقع منها فردة الحذاء ويأخذها الأمير ويبحث عنها ويجد (سندريلا) عن طريق فردة الحذاء.

وقد استطاع المصمم (زخاروف) من المزج بين (خطوه الفالس الثلاثية) ومقررات الرقص الكلاسيكى حيث قامت الحوريات بأداء هذه الرقصة حول (سندريلا) وعددهن ٢٤ حورية بملابسهن المزركشة الجميلة، وقد غلب على التكوين الشكل الدائرى والمتداخل بين دائرة صغيرة وأخرى كبيرة ثم تداخل بين الصفوف المستقيمة، وفى النهاية تدخل العربة التى تستقل (سندريلا) إلى الحفل ويجرى خلفها هؤلاء الحوريات.

كذلك نجد فى الحفل الذى يقام فى بلاط الأمير أداء رقصة (المازوركا) حيث يقوم بأدائها ١٢ راقص و١٢ راقصة، وهنا حافظ المصمم على الخطوات الأساسية لرقصة (المازوركا) مع بعض حركات الربط والتشكيل بين أداء الرقصات، وأداء الراقصين.

## ٧- باليه مشاعل باريس

مشاعل باريس باليه فى أربعة فصول عرض فى٦ نوفمبر ١٩٣٢ على مسرح (كيروفا) قام المخرج فاسييلى (فينوفيف) بالاعتماد على رقصة (المينويت) والتى كانت تؤدى فى البلاط الفرنسى، حيث يقوم سيدات ورجال البلاط بأداء رقصة (المينويت) فى الحفل الذى أقامه الملك وكذلك رقصة (الجافوت) بكل مقرراتها الحركية أيضاً وتأخذ رقصة المينويت مساحة كبيرة حيث تؤدى رقصة (المينويت) بجمع مقرراتها الحركية وفى هذه الأثناء يهاجم الثوار القصر ويقتلوا رجال ونساء البلاط، حيث استخدام رقصة (المينويت) جاء استخداماً درامياً لأنها حسب أحداث الباليه- هى الرقصة المفضلة لدى الأمراء والملوك، وقد استطاع المصمم أن يبرز هذه الرقصة وبمفرداتها الأساسية بشكل ثرى وجميل.



## ٨- باليه شوبنينا

وقد قدم المخرج (مخائيل فوكين) باليه شوبنيانا فى ١٠ فبراير ١٩٠٧ موسيقى شوبان للبيانو والتى جمعها وقام بتوزيعها للأوركسترا (ألكسندر جلازنوف) ومن أهم أجزائها الفالس السابع الذى يرقصه راقص وراقصة، والذى استخدم فيه (فوكين) (خطوة الفالس الثلاثية، وخطوة (الفالس الثنائية) مع حركات الرقص الكلاسيكى، والرقص المزدوج حيث كان يقوم الراقص برفع الراقصة لأعلى ثم يعود إلى المفرد الحركى الأساسى لرقصة الفالس كذلك أدخل (فوكين) (المازوركا) لمجموعة الفتيات والذى استخدم الخطوة الأساسية (للمازوركا) والتى اعتمد عليها فى تكوين هذه الرقصة مع ادخال بعض حركات الربط من الرقص الكلاسيكى وأدخال هذا فى تكوين جماعى قبل إسدال الستار. وقد عرض باليه شوبنينا على مسرح دار الأوبرا سنة ١٩٦٥ لفرقة باليه القاهرة وقد سافرت فرقة باليه القاهرة إلى اليابان سنة ١٩٧٥ وتم عرض باليه شوبنينا.

وقدم (فوكين) (البولونيز) A-dur الشهير فى باليه شوبنيانا كافتتاحية للباليه



فى نهاية المطاف نرى أن الرقص التاريخى كان له دور هام ودرامي فى

العروض التى قدم فيها، وكان من الثراء حركياً حيث إضاف، أضافات واضحة للعمل فهو له طابع خاص ومميز، سواء فى مفرده الحركى أوفى تكوينه، أو ما حمله من ملامح تاريخية توضح للمشاهد تاريخ هذه الأحداث، ويجب القول هنا أن أهم الرقصات التى نشأت وتطورت داخل البلاط الملكى وكان لها دور كبير فى عروض الباليه هى (رقصة الفالس) التى دخلت فى العديد من الباليهات سواء منفردة أى بحركاتها الأساسية أو مع مزج من الرقص الكلاسيكى والرقص المزدوج.

إن الرقص الذى يؤدى فى القصور وفى البلاط الملكى لم يؤد الآن فى القصور حيث الحفلات الملكية فلا نرى مثلا رقصة البرانل، أو البافان، ولا (الجافوت)، ولكن ظاهراً حتى الآن هى رقصة الفالس ويؤدى فى بعض المحافل الراقصة.



وبخلاف هذا الرقصة الفالس لها أثرها دائماً فهى تؤدى مع احتفالات عيد الميلاد مع الأوركسترا بمدينة فيينا بالنمسا حيث يقوم الراقصون والراقصات بأدائها منفردة أى فقط (الفالس فى ثلاث خطوات) وهذا يدل على أهمية هذه الرقصة على المستوى العالمى خاصة مع موسيقى (شتراوس).

وبهذا قد تكون هذه الحاولة لإلقاء الضوء على الرقص الذى يؤدى فى القصور، قد أظهرت بعض من تاريخ وتطور وملامح هذا الرقص، وكذلك دور فى عروض فن الباليه، وترى الباحثة أن على المعنين بفن الباليه يجب أن يتعمقوا فى تاريخ هذا النوع من الرقص والتعرف عليه جيداً وعلى مفرداته الحركية وعلى دوره فى عروض الباليه حتى يتسنى لهم استخدامه فى أعمالهم الفنية من ناحية، والحفاظ عليه كتراث تاريخى واستخدامه بطريقة صحيحه تليق بوقار هذا الرقص التاريخى.

# راهن النقد الموسيقى السوداني

الفاتح حسين أحمد
▪▪▪ السودان



النقد الفنى في اللغة العربية يعني إظهار الجودة والعيب في الشيء الذي أمامك إن كان كتابا أو لوحة فنية أو قطعة موسيقية، وعادة يترافق النقد مع التركيز على السلبيات والمساوئ التي في الشيء وسؤال صاحب العمل عن جدوى وجود هذه الأشياء في العمل ... وهو وسيلة لإثارة العقل وتحريك الأفكار عبر مواجهتها بالأسئلة والإشكالات وهذا ما يجعل النقد إيجابيا(١)

## مقدمة

والنقد ايضاً يعنى التشذيب والتمييز مابين الجيد والردىء والصالح والطالح وهو إظهار محاسن الشىء وكذلك عيوبه[٢]، ولعل تحديد مفهوم دقيق للنقد أمر فى غاية الصعوبة إذ إن النقد وبوصفه فناً يدرس الإنتاج الفنى والأدبى خاصة لم يستطع أن يؤسس نفسه بناء على الفروض العلمية كما فى علم الحساب والكيمياء ، لأن النقد يشتغل داخل فضاء الثقافة والأدب أى فضاء الفن ، والفن أوسع من أن يحدد بهذا الشكل الرياضى الجازم ، النقد عمل ثقافى فى المقام الأول ، ويرتفع بالحس إلى ما هو أفضل وإلى التعبير عن الأحسن بقدر الإمكان [٣]، والنقد هو علم وفلسفة وفن يبحث فى مجالات مختلفة من ضروب المعرفة وبشكل استراتيجي يعني التخطيط المسبق قبل توجيه النقد ، والنقد الموسيقي هو قرين موضوعي للإبداع.

يعرف د.هيل النقد بأنه "العلم الذى يبحث عن الخصائص الجمالية للعمل الفنى وعلاقة ذلك بالمظاهر الحضارية كالدين والأخلاق والسياسة" .. ويعرفه سانت بوف بأنه "بث الكلمات الشاعرة الخفية صورة مبدعة"[٤] ،، ويعتبر بودلير أن النقد الفنى ليس علماً ولكنه مساهمة فنية إذ إن "النقد يهرب من الأنظمة ويخضع للأثر مع هذا التعاطف الذى هو أفضل مساعد للذكاء ويمكننا أن نعتبره خضوعاً رفيعاً ، فبدلاً من أن يتبع الأثر تبعية عبودية وتطفلاً يحيا بالقرب منه ، حياة خاصة ، وأحياناً يتبع طريقاً موازية يراقب منها ويحكم وفق إيقاع مستقل ، فالحكم يعنى آنئذ إما نحب أو نكره"[٥] .. النقد هو عملية معقدة وجوهرية ومؤثرة وهو إما سبيل بناء علاقة جيدة مبنية على الاحترام بين الطرفين أو وسيلة تشويه ونشر غسيل للطرف المنتقد.

وللنقد عدة مفاهيم وتعاريف تختلف باختلاف التناول والمنطلق وهو عدة أنواع بحكم المرجعية الجمالية والأخلاقية والفلسفية التى ينطلق منها ، فمنه النقد التفسيرى ، النقد التقديرى، النقد بواسطة القواعد ، النقد الكلاسيكى الجديد، النقد السياقى، النقد الانطباعى، النقد القصدى ، النقد الباطن، ويمكن تقسيم مدارس النقد الفني الرئيسة إلى:

١- المدرسة السيكولوجية ... وهنا ينظر الى العمل على أنه تعبير عن شخصية الفنان فتحصر هذه المدرسة اتجاهها بتحليل النوازع النفسية التي خاضها الفنان ثم تبلور العمل الفني نتيجة ذلك .

٢- المدرسة الاجتماعية ... وهنا ينظر إلى العمل الفني على اعتبار أنه مرآة للعصر الذي يعيشه الفنان أو عاشه وتعبيرا على المثل الاجتماعية التي انفعل بها .

٣- المدرسة التأثيرية ... وهنا لا تعبأ هذا المدرسة بنوايا الفنان أو قصده فتزن الأثر الفني وفقا لوقعه في نفس المتلقي أو الناقد نفسه .

٤- المدرسة الموضوعية ... وهذه المدرسة تجمع بين كل الاتجاهات السابقة الذكر وينظر هنا إلى العمل الفني نظرة موضوعية شاملة لا يغلب فيها أي اتجاه على الآخر[٦].

هنالك فرق بين النقد البناء والانتقاد .. أي النقد الهدام: النقد البناء يعنى (النصيحة الصادقة) التي تستهدف مصلحة الموجه إليه بقصد تصحيح خطأة سواء في الأمور العامة أو المصلحة العامة وتضع البديل المناسب ، أما التجريح (التشهير فلا يقصد به تصليح وضع الآخرين وإنما استغلال ضعف الآخرين للتشهير بهم وإسقاطهم في المجتمع.

قال تعالى: (لَا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِّن قَوْمٍ عَسَى أَن يَكُونُوا خَيْرًا مِّنْهُمْ وَلَا نِسَاءٌ مِّن نِّسَاءٍ عَسَى أَن يَكُنَّ خَيْرًا مِّنْهُنَّ وَلَا تَلْمِزُوا أَنفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ

بِئْسَ الاثم الْفُسُوقُ بَعْدَ الإِيمَانِ ومن لم يتب فأولئك هم الظالمون؟﴿٨﴾ سورة الحجرات الآية (١١)

إذن النقد فعل إبداعى يحمل رسالة غاية فى الخطورة والتعقيد ويحتم على الناقد أن يتزود بأسلحة وعتاد من علم النفس وفلسفة الجمال وعلم الاجتماع والتاريخ ،، وقبل كل شيء وبعد كل شيء .. ذوق سليم وبصيرة نافذة ، فالناقد كالشاعر يولد ولا يصنع٧ ، لأنه يدرس الأعمال الأدبية والأعمال الفنية ويقوم بتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها والكشف عما فيها من جوانب القوة والضعف أو الجمال والقبح ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها وهذا يعطى التقدير الصحيح لأي أثر فني(٨).

خلاصة ... وجود النقد أيًا كان نوعه سلبيًا أم إيجابيًا مهم جداً فى حياتنا الإبداعية ، لأن الحركة الفنية تتجدد عبر الزمن ولا بد أن تصاحبها حركة نقدية موضوعية أو انطباعية أو تخصصية حتى تكتمل عجلة التطور وذلك لأن الناقد فى أى مجال يقوم بدور المرآة العاكسة مابين المتلقى والمبدع ويتناول وجهات نظر لا يراها أو يتخيلها الإنسان العادى ، ويقوم بتلخيصها بأسلوب سلس وبسيط حتى تكون سهلة الفهم لدى كافة القراء حسب مستوياتهم،، فالإنسان لا يرى أخطاء نفسه، فمثلاً عندما يريد الإنسان أن يرتدي لباسه فهو لا يرى نفسه بل يحضر له مرآة لتبرز له إذا كان هناك خلل وخطأ فيرتاح من دور هذه المرآة. ولو جاء إنسان ونظر إلى وجهه ورأى فيه شيئًا لا يحبه فهو يتضايق منها فيأخذها ويكسرها مع أن المفروض أن يرتاح لأنها كشفت له وجود شيء يجب إزالته(٩).

## راهن الحركة النقدية فى السودان:

ارتبطت الحركة النقدية الفنية فى السودان وتأثرت بتيارين بارزين ، هما :

١- الصفحات الفنية بالصحف السيارة .

٢- مساهمات النقاد المتخصصين .

وبالمقارنة بين مساهمات التيارين ، نجد أن التأثير الذى تقوم به الصفحات الفنية هو السائد والاكثر انتشاراً مقارنة بمساهمات المتخصصين وهذا يعود الى عدة أسباب سوف نقوم بطرحها ومناقشتها لاحقاً فى هذا البحث.

اعتمد الباحث فى دراسته على البحث الميدانى وخاصة فيما يخص الجانب العملى على عمل مقابلات شخصية تحتوى على أسئلة تخص مشرفى الصفحات الفنية الفئة أ ملحق رقم ١، والمتخصصين من النقاد فى مجال النقد الموسيقى المتخصص الفئة ب ملحق رقم ٢ وتم اختيار عينة منهم ، بعضهم قام بالرد والآخر لم يهتم بذلك رغم ملاحقة الباحث لهم ، ومن خلال الإجابات التى تمت والتى أضاءت الطريق فى تناول موضوع هذا البحث تم التعرف ولو القليل على الجوانب الإيجابية والسلبية ومشاكل النقد الموسيقى التخصصى بالسودان .

كما ذكرنا آنفا فإن الحركة النقدية يقودها تياران واضحان هما الصحافة الفنية والمتخصصون فى مجال الموسيقى. بالتالى يتطلب الأمر الوقوف عند كل تيار ومحاولة معرفة الجوانب المضيئة والمظلمة فى كل منهما.

### ١- الصحافة الفنية:

من مصر وبلاد الشام عرف السودان الصحافة، ومع الغزو الإنجليزى - المصرى للسودان عام ١٨٩٨م، ومنذ تلك الفترة وحتى العام ١٩٣٠م وحتى صدور أول قانون لتنظيم الصحافة كانت هنالك ١٣ صحيفة وكان أثرها ضعيفاً جداً فى أوساط الشعب السودانى وذلك يعود فقط إلى قلة عدد المتعلمين فى تلك الفترة (١٠)

فى فترة الثلاثينيات من القرن الماضى وبعد صدور أول قانون للصحافة، ظهرت ولأول مرة مجلتا الفجر والنهضة ،، وكانت الفجر فتحاً جديداً فى الصحافة السودانية ، وكان محرروها من الشبان الثائرين على التفكير التقليدى والمتأثرين بالثقافة الغربية ، المطلعين على آدابها اطلاعاً

حسناً ، والمتتبعين عن كثب لكل ما تخرجه المطابع فى العالمين العربى والغربى ، وكان دورهم حسب اعتقادهم خلق تمازج مابين الثقافة العربية والأوروبية ، يكون للسودان من نتاجها ثقافة سودانية متميزة ترث أفضل المزايا والصفات للثقافتين، ولا بد من ملاحظة أنه منذ صدور مجلتى الفجر والنهضة لم توجد صحيفة تهتم بالشأن الثقافى الخالص وإن وجدت لم يتسن لها الصدور لأكثر من أعوام قليلة وظلت السياسة هى الميدان الأوفر حظاً تليه الرياضة ثم الإثارة الاجتماعية ويعلل ذلك الناقد والكاتب الروائى عيسى الحلو فى مقابلة أجراها معه اليسع حسن أحمد بصحيفة الصحافة السودانية بتاريخ الأربعاء ٢٠٠٣/٢/٢٦م، تكوين المجتمع السودانى نفسه إذ إنه مجتمع ما زال ينمو نحو المدنية ويغلب عليه الطابع العشائرى والطائفى ثم الأيديولوجى فى مثقفيه ولم يكون بعد مرجعيته الجمالية فى الأدب والنقد إذ إن استهلاكه للكتابة اليومية يغلب عليه طابع الآنى اليومى الذى تسيطر السياسة وأخبار الرياضة فى تحولاتهما اليومية وصراعهما على إهتمامه المباشر(١١) .

الآن وفى السودان تشهد الصحف اليومية ازدهاراً فى الانتاج وزاد عددها وتم تخصيص صفحات فنية فى كل صحيفة وأصبحت لها أيام ثابته فى الإصدار بل وأصبحت الصفحات الفنية تحمل أسماء معينة ارتبطت باسم الصحافى وارتبطت باسم الصحيفة ، على سبيل المثال وليس الحصر نجد تعريشة وهو ملف ثقافى كامل يصدر كل ثلاثاء بصحيفة الرائد تحت إشراف طاهر محمد على ، أوراق الورد تحت إشراف طارق شريف بصحيفة الصحافة ويصدر كل خميس ، صفحة فنون تحت إشراف نشأت الإمام وماجدة حسن تصدر فى جريدة الرأى العام كل أربعاء ، ملف فنى يصدر كل خميس تحت إشراف الزبير سعيد بصحيفة الخرطوم ، فنون الاحداث تحت إشراف سراج الدين مصطفى ، فنون السودانى وهو ملف ثقافى يصدر بصحيفة السودانى كل جمعة تحت إشراف صلاح الدين مصطفى، أنفاس فنية يصدر ثلاث مرات فى الأسبوع بصحيفة الدار تحت إشراف هيثم كابو ومنها تحول الملف إلى صحيفة فنون وهى الصحيفة الفنية الوحيدة الآن على الساحة السودانية التى بدأ إصدارها مع مطلع العام ٢٠٠٩م.

يرى الباحث أن هذه الصفحات أو الملفات الفنية ، خلقت نوعًا كبيرًا من التواصل فيما بينها والمتلقى والقارئ العادى إذ إن معظمها يتناول الأخبار الفنية وتسليط الضوء على الأحداث وتحليلها بعيداً عن مسألة التخصصية والأكاديميات ، على الرغم من أن كل المشرفين على هذه الصفحات الفنية يعتمدوا على ثقافتهم وآرائهم الخاصة وبما تلقوه من دراسات فى مجال العمل الصحفى وهذه الانطباعات والآراء ربما تصيب أو تخطئ فى بعض الأحيان ،، بالتالى قام الباحث بإجراء مقابلات شخصية مع عينة من هؤلاء المشرفين الفنيين، وتركزت حول خمسة أسئلة (ملحق الفئة (أ) ) والمشرفون الفنيون الذين قاموا بالرد على هذه الاسئلة هم:

١- طاهر محمد على (صحيفة الرائد)
٢- سراج الدين مصطفى (صحيفة الأحداث)
٣- ياسر عركى (صحيفة فنون)
٤- ماجدة حسن (صحيفة الرأى العام)
٥- صلاح الباشا (صحيفة العاصمة)
٦- سراج الدين حمد النعيم (صحيفة أخبار اليوم)

ومن خلال الدراسة التى تمت والمقارنة والتحليل اللذين قام بهما الباحث مع الاستفادة مما جاء من ردود على أسئلة المقابلات الفئة (أ) وأسئلة مقابلات الفئة (ب) والإجابات التى وردت التى ساعدت فى تسليط الضوء على مشاكل النقد الموسيقى المتخصص بالسودان والخروج

بنتائج وتوصيات، نستعرض نتائج هذه المقابلات التى تمت. أولا الفئة (أ):-

### السؤال الاول:

### هل ما تقدمونه من أحكام وآراء يمكن تصنيفها بالنقد الموسيقى المتخصص؟

١- **طاهر محمد على** : نحن لا نقدم أحكاماً متخصصة، لكننا نقدم بعض الآراء التى تمثل فى عمومها بعض الإضاءات حول الأعمال الموسيقية والغنائية وما نقدمه من آراء يصب فى خانة (الرأى الصحفى) وهو يحمل صفة النقد، أو التصويب، والإشارة إلى مواقع الخلل من خلال المعرفة المكتسبة بالقراءة ، والسماع، أو التذوق.

٢- **سراج الدين مصطفى** : نحن لا نقدم أحكامًا وإنما نكتب بشكل أقرب للتأمل الذي يقترب من خاصية الذوق العالي ويبتعد عن العلمية التخصصية وتقديم الآراء الحدية وإمكانية تشريح أي عمل موسيقي بشيء من المهنية الموسيقية التي لا تتوفر في معظم الكتابات الفنية ، وما يكتب في الصحافة الفنية لا يخرج عن الانطباعات الشخصية مطلقاً لأنه لا يستند إلى أية قاعدة علمية والمرجعية في أي كتابة أو رأي في الصحافة الفنية هي مرجعية تذوقية وليست علمية بالتأكيد.

٣- **ياسر عركى** : ما يقدم بالصحافة الفنية السودانية لا يعد فعلاً نقدياً متخصصاً بل هى عكس ما يقدم فنياً أسوة بالأقسام التحريرية الأخرى كالاقتصاد والسياسة والرياضة التى لا تتطلب دارسين متخصصين فى المجالات المذكورة .

٤- **ماجدة حسن** : نحن نقدم عملاً صحفيًا لا علاقة له بالحقول أو التخصصات وليس بالضرورة من هو فى القسم الاقتصادى أن يكون خبيرًا في الاقتصاد ومن هو في القسم السياسي ليس بمحلل أو خريج علوم سياسية فنحن نطبق أسس العمل الصحفي كما درسناها في الحقول التى نوزع عليها وبالتالى يمكن تصنيفه بالنقد الموسيقى المتخصص والتخصص هنا لا يعنى الدراسة الفنية أو الموسيقية وإنما بمرجعية أسس العمل الصحفى وهى مرجعية تستند إلى أساتذة الموسيقى كمصادر اساسية فى النقد والتحليل العلمي ليصبح دورنا نقل تلك الآراء وتقديمها فى قالب الصحافة الفنية.

٥- **صلاح الباشا** : لا ... انطباع فقط وإحساس فني كموسيقار وفنان سابقاً.

٦- **سراج حمد النعيم** : ما أطرحه طوال هذه الفترة لا يصنف نقداً موسيقياً متخصصاً نسبة إلى أنه يتطلب فى الناقد أن يكون دارساً له .. وكل الذين يكتبون أعمدة أو صفحات فنية ما هى إلا انطباعات شخصية تعبر عما يجيش فى دواخلهم ، وما نقدمه من مادة صحفية يمكن أن نطلق عليه نقداً انطباعياً برؤية كاتبه فى حدود ثقافته والإلمام بأطراف ما يرغب الخوض فيه ولا توجد أسس يحتكم إليها الكاتب الفنى سوى موهبته ودراسته التى هى بعيدة كل البعد عن المجال الذى اختاره.

من خلال هذه الإجابات يتضح أن الفئة (أ) اتفقت على مضمون واحد وهو أن ما يقومون بكتابته لا يتعدى النقد الانطباعي الذى يعتمد على ثقافة كاتبه ، وهى بعض الآراء التى تمثل فى عمومها بعض الإضاءات حول الأعمال الموسيقية والغنائية ولا توجد أسس ومرجعية علمية يستندون إليها سوى ثقافتهم وإلمامهم أو الاستفادة من



المتخصصين.

## السؤال الثانى :
## هل يمكن لمتهن الصحافة بشكل عام أن يحلل ويقيّم موسيقيا؟

١- **طاهر محمد على**: من دون معرفة يصبح الأمر ضرباً من ضروب التجنى على العمل الإبداعي.

٢- **سراج الدين مصطفى**: التحليل العلمي العميق متاح فقط لمن تلقوا دراسات موسيقية منتظمة والصحافة الفنية تفتقر للمتخصص بشكل مطلق ولكن فيهم بعض المثقفين موسيقياً وفي مقدورهم التحليل (التذوقي) ولكن ليس التحليل من شاكلة تحديد مقام الأغنية وسلمها الموسيقي وبأي شكل ألفت والتعمق في تفاصيلها وشكل بنائها الرأسي والأفقي والخيال الموسيقي واللحني.

٣- **ياسر عركى**: يمكن لمتهن الصحافة أن يقيم العمل الموسيقى من خلال ثقافته الموسيقية وتذوقه وإلمامه بقواعد وأساسيات العلم وفق شرط الإتيان بمواز فكرى ولغوى يعين على نقل ما يراد نقده سلباً أو ايجاباً .

٤- **صلاح الباشا** : نعم ، والأسس التى يحتكم اليها هى المواكبة .. الإهتمام بالأعمال الموسيقية.

٥- **سراج حمد النعيم**: لا يمكن لأى كاتب فنى أن يحلل ويقيم فيما يختص بالجوانب الموسيقية لأنها تندرج فى خانة التخصصية وإذا تجرأ ومارس هذا الفعل يكون قد استفاد من معلومات مده بها موسيقى دارس ولا توجد أسس يحتكم إليها الكاتب الفنى سوى موهبته ودراسته التى هى بعيدة كل البعد عن المجال الذى اختاره.

من خلال ما ورد من إجابات اتفق غالبية الفئة (أ) بأن ليس بمقدور ممتهن مهنة الصحافة أن يقيم ويقوم موسيقياً لأنه يصب فى خانة التخصصية وإذا تجرأ وكتب يكون اعتماده على ثقافته الموسيقية ومعرفته بقواعد وأساسيات العلم أو الاستفادة من معلومات مده بها موسيقى دارس.

## السؤال الثالث:
## هل توجد دورات تدريبية أيًا كان نوعها فى المجالات التخصصية تقوم بها المؤسسة الصحفية بالسودان فى تدريب منسوبيها للارتقاء بقدراتهم ؟

١- **طاهر محمد على**: (نعم) هناك الكثير من الدورات التدريبية وورش العمل التى يقيمها المجلس القومى للصحافة فى السودان وبعض الصحف، إلى جانب دورات تدريبية خارجية، وللأسف لم نتلق تدريباً متخصصاً فى مجال الموسيقى ، إنما تدريب على فنون العمل الصحفى ومعرفة الجوانب العملية والنظرية للقوالب والأجناس الصحفية ممثلة فى الخبر، والحوار، والتحقيق، والاستطلاع، والرأى، والتقرير الصحفى.

٢- **سراج الدين مصطفى**: الصحفي الفني في أي مؤسسة هو (كاتب درجة ثانية) ويفضل عليه الصحفي السياسي والاجتماعي والرياضي وكل الأشكال الأخرى، لهذا لا يلقون أي عناية من خلال توفير فرص التدريب والتأهيل لتقديم منتج علمي..لأن المؤسسات الصحفية فقيرة وتنظر للجوانب الأخرى غير الصحفي الفني والسبب واحد هو أن الصحافة الفنية عبارة عن صفحة ترفيهية للترويح لذلك المؤسسات الصحفية في السودان لا ترى داعيًا للتدريب.

٣- **ياسر عركى**: من المفارقات الجارحة والمحزنة حد العظم أنه رغم مرور مائة وستة أعوام على تاريخ الصحافة السودانية فإنه طوال هذه (المئوية) لم تنظم أى دورة تدريبية فى مجالات الموسيقى بالسودان، على مستوى المؤسسة الصحفية فحسب، بل يمتد الأمر إلى اتحاد الصحفيين والمجلس القومى للصحافة والمطبوعات اللذين لم يعمدا إلى ذلك أسوة بالدورات المتعددة التى نظمتها الجهتان بداخل السودان وخارجه فى مجالات وإدارات صحفية غير إدارات الفنون والثقافة ،، أما دور المؤسسة الصحفية وإسهامها فى تطوير مقدرات منتسبيها فالأمر يقود إلى سيطرة ناشر صحفى على المؤسسة الصحفية لا يهتم إلا بتحقيق أطماعه وأرباحه وضخ عائدات إعلان إضافية .

٤- **ماجدة حسن**: للأسف لا توجد دورات تدريبية فى المجال وهذا تقصير يحسب على الجهات المهتمة بالشأن الموسيقي ، بالإضافة إلى أن الصفحات الفنية والثقافية لا تجد الإهتمام الكافي لا من ملاك الصحيفة ولا من رؤساء التحرير وهمها أولا المادة السياسية ، والإعلان هو المادة المقدسة للملاك وأول ضحاياه الصفحة الفنية دون تردد ، وزيادة على ذلك فإن المحررين الفنيين هم أصحاب الأجور الأضعف فى الصحيفة.

٥- **صلاح الباشا**: الفقر المادي للصحف وعدم إهتمام الناشرين بالموضوع حيث إنها صحافة تجارية بحتة تبحث عن الإعلان أينما كان.

٦- **سراج حمد النعيم**: لا توجد، اللهم إلا إذا تمت اجتهادات شخصية .. فلا توجد مؤسسة صحفية كانت أو مجلس الصحافة والمطبوعات الصحفية تؤمن أو يؤمن بفكرة أن تكون لدينا صحافة فنية ترتقى بمهنة الغناء والموسيقى فى السودان.. إنما المسألة تتم دون ضوابط أو شروط.. فالنقد الفنى العشوائى إحدى المصائب التى يجب الالتفات إليها قبل أن يصبح ما يكتبه هؤلاء أو أولئك منهجاً نهتدى به فى مستقبل الغناء والموسيقى فى السودان ولأن الناشر إذا جاءه إعلان سوف يستفيد من هذه المساحة لكى تدر له عائداً مادياً .. إلى جانب أنه لا يؤمن أساسًا بفكرة أن تفرد مساحات كبيرة للفنون . ومن العوامل التى تجعل ملاك تلك المؤسسات الصحفية لا يهتمون بهذا التدريب هو عدم استقرار المحررين أنفسهم فى صحيفة واحدة لسنوات متواصلة .. فالمؤسسة نفسها تعانى من شح التمويل والضرائب المفروضة عليها ورسوم يفرضها مجلس الصحافة والمطبوعات إلى جانب تكاليف طباعة الصحيفة.

من خلال ما جاء من إجابات تم التأكد من أنه لا توجد دورات تدريبية خاصة بالمجال الموسيقى فى المؤسسات الصحفية لترتقى بمنسوبيها، حتى اتحاد الصحفيين والمجلس القومى للصحافة والمطبوعات لم يهتم بذلك ، وبالرغم من أن هنالك دورات تدريبية ولكنها بعيدة كل البعد عن مجال الموسيقى، ورجح معظمهم أن الأمر يعود للناشر وسيطرته والذى يفضل الإعلان باعتبار أن الصحافة تجارية ويمكن إلغاء ملف فنى كامل مقابل ذلك،،،، وللناشر أيضاً الأسباب والمبررات أهمها توفير التمويل وسداد حوافز العاملين والضرائب والرسوم المفروضة عليه .

## السؤال الرابع:
### هل واكبت حركة النقد الموسيقى مراحل التطور الموسيقى بالسودان؟

١- **طاهر محمد على:**- لا أعتقد، فحظوظ النقد الموسيقى قليلة جداً عبر الصحف خاصة الذين درسوا النقد ودرسوه حيث ظلت مشاركاتهم قليلة.

٢- **سراج الدين مصطفى:**- لا .. ومن أكبر الأسباب فى عدم المواكبة غياب النقد الموازي للتجربة الموسيقية لأن ما يكتب غير علمي وينتقد فقط بدون منهجية.

٣- **ياسر عركى:**- لم تواكب حركة النقد الموسيقى مراحل التطور الموسيقى لأزمات وإشكالات تمت الإشارة لبعضها ولأخرى يطول الحديث عنها.

٤- **ماجدة حسن:**- أعتقد أن حركة النقد وعلى قلة الحراك مواكبة جدا، وراهنها مرتبط بتطور العمل الموسيقى نفسه وأعتقد أن العلاقة طردية بين الاثنين.

٥- **صلاح الباشا:**- إلى حد ما بسبب عدم توافر المهنيين بهذا المجال.

٦- **سراج حمد النعيم:**- .. بأى حال من الأحوال لا يمكنها أن تواكب التطور الموسيقى لسبب بسيط هو أن النقد الممارس عبارة عن آراء شخصية لا يسندها رأى علمى يمكن الأخذ به مأخذ الجد .

من خلال ما ورد من إجابات وضح لنا وحسب رأيهم جميعا بأن الحركة النقدية الموسيقية لم تواكب التطور الموسيقى ويعزون ذلك لعدم التخصصية والمهنية فى مجال الموسيقى وأن ما يكتب من نقد هو غير علمى ويفتقد إلى المنهجية إنما هى آراء شخصية لا يسندها رأى علمى وأن هنالك قصوراً من النقاد الذين درسوا وتخصصوا فى مجال الموسيقى.

## السؤال الخامس:
### كيف تنظرون إلى راهن الحركة النقدية الموسيقية بالسودان ؟

١- **طاهر محمد على:**- لا توجد حركة نقدية موسيقية فى السودان، خاصة فى الصحف السيارة ولا توجد أيضاً صحافة فنية متخصصة، كل ما فى الأمر صفحات فنية متخصصة بالصحف السياسية والرياضية والاجتماعية وبالتالى يغيب النقد عن تلك المساحات الضئيلة.

٢- **سراج الدين مصطفى:**- لا توجد حركة نقدية بالمفاهيم العلمية التي نعرفها، كلها مجرد كتابات لتملأ المساحة فقط لاغير.

٣- **ياسر عركى:**- راهن الحركة النقدية الموسيقية مظلم ولعل أبرز سماته المزاجية فى الأحكام الانطباعية والذاتية ،، إلى جانب سيطرة ما يسمى بصحافة الشللية والإخوانيات .. وبرأيى أن الواقع النقدى السودانى مفخخ وملغوم ويتطلب بذل أدوار إيجابية حتى يتثنى لنا الخروج من تحت إبط المأساة.

٤- **صلاح الباشا:**- تحتاج الكثير من الجهد لتدفع بالعملية النقدية إلي الأمام حيث إن كل النقد الفني الآن انطباعي .. وهنا تكمن خطورته بسبب المزاجية في النشر الصحفي.

٥- **سراج حمد النعيم:**- رأيى فيما يحدث أنه لا يخرج عن كونه نقداً عشوائيًا والعشوائية لا يمكنها أن تتوافق مع العلمية.. وما يحدث الآن فى الصحافة الفنية مصيبة كبيرة لأنها أصبحت تبحث عن الإثارة وليس مهماً الكيفية التى يتم التناول فى إطارها، فالنقد متأخر جداً عن مواكبة التطورات التى تحدث بشكل مستمر للموسيقى .. وتوجد فى هذا

الجانب تجارب لا يمكن تجاوزها ... هل تصدق أن بعض كتاب الصحافة الفنية يهدمون عملاً موسيقياُ متكاملاً بسطر واحد. ،،،،

من خلال ما ورد واضح أن هنالك رأى واحد ومتفق عليه من الفئة (أ) وهو أن راهن النقد الموسيقى وخاصة فى الصحف السيارة لا يوجد. وما يكتب فيها هو مظلم ويعتمد على المزاجية والأحكام الانطباعية والذاتية وأن الصحافة الفنية تبحث عن الإثارة وليس مهماً الكيفية التى يتم التناول فى إطارها.

يعتقد الباحث أنه مهما كانت هنالك آراء جاءت من خلال الرد على أسئلة الاستبيان (ملحق الفئة أ) فإننا لا بد أن نعترف بحقيقة واضحة أن هذه الصحف الفنية والمشرفين على صفحاتها الفنية أسهموا إسهامات واضحة من خلال ما يكتبون من آراء وأخبار. وذلك فى تسليط الضوء على العمل الإبداعى بكل عيوبه ومحاسنه فى ظل ندرة كتابة المتخصصين .. وإن كان هنالك بعض المزاجيات وشخصنة المواضيع فإن القارئ السودانى يتسم بالوعى ويعرف ما هو الصواب والخطأ فى ما يكتب ،، نعم معظم مشرفى الصفحات الفنية يمارسون النقد الانطباعى باعتباره أحد فروع النقد الفنى ، بالتالى نجد فيهم الجادين فيما يتناولونه من مواضيع والآخر يرتجي الإثارة ويبتغيها لتحقيق أهداف معينة، كما يقول طاهر محمد على ، الفئة (أ) (هناك التباس يحدث بشأن إطلاق كلمة ناقد على كل المحررين أو الصنحافيين الذين يعملون فى مجال الصحافة الفنية، والرأى فى أحيان كثيرة يقدم إضاءاته على المنتج الإبداعى، ويسهم بقدر وافر فى ما يسهم به النقد المحكم إذا التزم الموضوعية، والرصانة فى تشريح العمل مقدماً سلبياته وإيجابياته بدافع الاصلاح وليس (التدمير)، وأعتقد أن كثيراً من الآراء لا تلتزم الموضوعية، ويجانبها الصواب الذى يكون قاسياً لدرجة (مسح) العمل الإبداعى الذى شقى به منتجه، و(نسفه).. لمجرد أنه لم يلق هوى فى نفس كاتبه، أو لمجرد الإثارة).

مع كل هذا الزخم فيما تقدمه الصحف الفنية أو الصفحات الفنية والاجتهادات والمساهمات الواضحة التى يقوم بها مشرفو الصفحات الفنية واعترافهم بأن ما يكتبونه وما يتناولونه فى الصفحات الفنية لا يتعدى حدود الرأى أو النقد الانطباعى ، إذن لا بد لنا من سؤال: أين هو النقد الموسيقى المتخصص ؟ ولماذا نجد فتوراً أحياناً كثيرة من كتابات المتخصصين مقارنة بمشرفى الصفحات الفنية ؟ ألا توجد مؤسسات متخصصة فى تدريس الموسيقى بالسودان ؟ وماهو دور كلية الموسيقى والدراما جامعة السودان و كلية الموسيقى والدراما والتشكيل فى جامعة النيلين وإسهامات منسوبيها والخريجين فى مجال النقد الموسيقى المتخصص؟

هنالك رأى واضح أجمعت عليه كل الفئة (أ) وهو أن هنالك قصوراً من الدارسين أو المتخصصين فى مجال النقد الموسيقى رغم مرور ٤٠ عاماً على تأسيس المعهد العالى للموسيقى والمسرح (كلية الموسيقى والدراما حالياً) كما يقول ياسر عركى ، الفئة (أ) ( يمكن الإشارة إلى أن المؤسسة الأكاديمية بالسودان مثل كلية الموسيقى والدراما جامعة السودان ، كلية الموسيقى والدراما والتشكيل جامعة النيلين، لم تهتم بتأسيس شعب أو إدارات لهذا التخصص فى النقد الموسيقى أسوة بالدراميين الذين أسسوا شعبة للنقد والدراسات المسرحية بكلية الموسيقى والدراما جامعة السودان، رفدت الحركة المسرحية بأصوات وأسماء نقدية لها إسهامها الواضح والمتصل، ويوضح سراج الدين مصطفى الفئة (أ) "من يكتبون في الصحافة الفنية يغطون غياب النقاد المتخصصين الذين تتسم كتاباتهم بالجفاف واللغة الاستعلائية التي لا يفهمها إنسان الشارع العادي وهي كتابات غير

جاذبة ولا تلفت لأن لغتها هي غير لغة الصحف والعامة".

## ٢- كلية الموسيقى والدرما:

هى معهد الموسيقى والمسرح والفنون الشعبية (سابقا) الذى تم تأسيسه عام ١٩٦٨م وبدأت الدراسة فيه عام ١٩٦٩م ثم تم ضمه إلى التعليم العالى وأصبح المعهد العالى للموسيقى والمسرح، حيث كانت هيئة التدريس تعتمد على الأساتذة الكوريين وبعض الأساتذة السودانيين وتخرجت منه دفعات كثيرة أسهمت إسهاما واضحا فى تطوير الحركة الموسيقية والغنائية بالسودان ، ولكن حالة عدم الاستقرار والتحول من مبنى إلى آخر هذه المشكلة التى لازمت المعهد منذ تأسيسه كان لها الأثر الأكبر فى التحصيل الأكاديمى الذى أدى إلى عدم استقرار المناهج أيضاً وحتى بداية التسعينيات تم تعطيل الدراسة لمدة ثلاث سنوات متواصلة إلى أن تم تحويله وضمه إلى جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا وبعدها تحول إلى كلية ضمن الكليات الأخرى التى تتبع للجامعة وأصبح لها مقر ثابت واستقرت الدراسة فيها وتتكون هيئة التدريس فى الوقت الراهن من الكوادر السودانية التى تخرجت من نفس الكلية ومنهم من تلقوا دراسات تخصصية عليا خارج السودان مثل مصر ، روسيا، بلغاريا، إنجلترا ، النمسا، ألمانيا.

كلية الموسيقى والدراما وخاصة قسم الموسيقى نجد فيه بعض المشكلات فى شكل المناهج التى تدرس. وعلى الرغم من ذلك هناك اجتهادات واضحة من الأساتذة فى إيجاد الحل وأصبحت هنالك مناهج خاصة بالموسيقى السودانية سواء فى المجال العملى أو النظرى ، ولكن وحتى الآن لم يتم تأسيس شعبة خاصة بدراسة النقد الموسيقى بل كل الأساتذة الذين يكتبون فى مجال النقد الموسيقى استفادوا واعتمدوا على دراستهم الموسيقية خاصة التذوق الموسيقى والتحليل الموسيقى، ومنهم من اعتمد على دراسة التأليف الموسيقى.

يرى الباحث وهو أحد خريجى هذه المؤسسة والتحق بهيئة التدريس منذ عام ١٩٨٧م أن ما يقوم به هؤلاء الأساتذة يعتبر مجهوداً مقدراً ولكن الاعتماد على كتابة النقد الموسيقى من خلال دراستهم التخصصية والاستفادة مما درسوه فى مادة التذوق الموسيقى والتحليل الموسيقى وحده لا يكفى وذلك لعدة أسباب كما يقول عثمان عجبين فى مقالة نشرت على الإنترنت بصحيفة الصحافة العدد ٥٢٩٧ بتاريخ ١٨ مارس ٢٠٠٨م "التذوق هو: تقدير الشيء حق قدره، إعجاب، إدراك، تثمين"

ومن التعريف أعلاه لكلمة تذوّق (appreciation) نرى بوضوح أن التذوّق هو عملية تسعى لتثمين العمل وإظهار جوانب قوته والحث على الإعجاب به وتقديره (حق) قدره، أي أن التذوق هو عملية منحازة للعمل الموسيقى بامتياز وتريد أن تعلي من قيمته كما قلنا. أما النقد (criticism) -بالتعريف أعلاه- فهو عملية غير منحازة للعمل الموسيقي ولا يأخذ موقعاً معجباً به ولا يسعى إلى تثمينه على طريقة التذوق، لكنه يسعى مع التذوّق في إدراك مكوّنات هذا العمل، ويسعى أيضاً مع التذوق لتقدير العمل الموسيقى (حق) قدره مع اختلاف موقعه في التقدير.

أظنه الآن قد أصبح واضحاً أن (التذوق) هو موقف منحاز و(النقد) هو موقف منحاز إلى (الضد). بالتالى أصبح من الضروري إيجاد قسم خاص بالنقد الموسيقى بكلية الموسيقى والدراما وخاصة قسم الموسيقى أسوة بالدراميين ، قسم يضطلع بمهامه ويقوم بدوره التاريخي تجاه الحركة الموسيقية والغنائية بالسودان ويكون موازياً لكتاب الصفحات الفنية فى الصحف السيارة.

الباحث قام باختيار عينة من الأساتذة المتخصصين ومن لهم إسهامات واضحة فى الكتابة النقدية التخصصية الفئة (ب) وقدم لهم استبيانًا

يحتوى على ٩ أسئلة تخصصية وعددهم ٦ أساتذة وهم من خريجى كلية الموسيقى والدراما قسم الموسيقى وبعضهم تلقى دراسات عليا خارج السودان.

١- **بروفيسور الفاتح الطاهر**، درس النقد الموسيقى من خلال دراسته للتأليف الموسيقى فى كونسيرفتوار ريمسكى كراسكوف ١٩٧٦ بالاتحاد السوفيتى سابقاً ، ثم كمادة مساعدة بكنسيرفتوار شايكوفسكى عام ١٩٨٨م .

٢- **د. مكى سيد أحمد** ، دكتوراة فى الفولكلور الموسيقى من كونسيرفتوار الدولة ببلغاريا عام ١٩٨١م

٣- **د. الماحى سليمان العوض** ، أستاذ مشارك- كلية الموسيقى والدراما جامعة السودان. ماجستير فنون تخصص موسيقى (مصر)، دكتوراة الموسيقى (جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

٤- **د. محمد سيف يسن** أستاذ مساعد كلية الموسيقى والدراما الخرطوم. درس النقد الموسيقى التخصصى بمعهد العلوم الموسيقية بجامعة كولون - ألمانيا الاتحادية وحصل على دبلوم الدراسات العليا .

٥- **الأستاذ يوسف عثمان محمد بلال** (الموصلى) خريج كلية الموسيقى والدراما قسم التأليف وتلقى دراسات عليا فى مجال التأليف بجمهورية مصر العربية ، ومن خلال دراسته للتأليف والتذوق وتاريخ الموسيقى أسهم إسهامات واضحة فى مجال النقد الموسيقى المتخصص خاصة التحليل الموسيقى باعتباره شقًا من تخصص التأليف الموسيقى.

٦- **د. كمال يوسف**، أستاذ مساعد ، رئيس قسم الموسيقى ، كلية الموسيقى والدراما ، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا .

٧- **الأستاذة أروى الربيع** ، خريجة كلية الموسيقى والدراما ، قسم الموسيقى مدير مشروع مركز الخاتم عدلان للاستنارة والتنمية البشرية لم تتلق أى دراسات متخصصة فى النقد الموسيقى.

من الملاحظ أن هنالك ثلاثة أساتذة فقط هم الذين تلقوا دراسة تخصصية فى مجال النقد المتخصص وهم البروفيسور الفاتح الطاهر ود. محمد سيف يسن ، والأستاذ يوسف الموصلى بحكم دراسته التخصصية فى مجال التأليف الموسيقى، أما البقية فقد اعتمدت كتاباتهم النقدية التخصصية على ما تلقوه من دراسات فى مجال التربية الموسيقية ومن خلال ما تلقوه من دراسات فى مادة التحليل والتذوق وأيضاً كانت إسهاماتهم واضحة من خلال كتاباتهم فى المجلات العلمية المحكمة ومشاركاتهم فى المؤتمرات العلمية ومساهماتهم أيضاً فى الصحف السيارة بالمقالات العلمية أو تسليط الضوء مع التحليل العلمى لتجربة غنائية أو موسيقية محددة.. ولكن يبقى السؤال: أيهم أكثر تأثيراً على الساحة الفنية- النقد الانطباعى الذى يمارسه مشرفو الصفحات الفنية فى الصحف السيارة - أم كتابات المتخصصين؟ وماهو الرد على ذلك من الفئة (ب) وخاصة فى السؤال الثالث ، وهو :

## هل هناك توازن بين الحركة النقدية التخصصية والحركة النقدية التى تقدم من محررى الصفحات الفنية؟

١- **بروفيسور الفاتح الطاهر:** لا .. النقد فى الوقت الحاضر لا يوجد فى ساحتنا الفنية السودانية فكل ما نقرأة من محررى الصفحات الفنية عبارة عن نقد انطباعى وليس على مستوى ما نصبو إليه ليرتقى بالحركة الموسيقية ويقودها ويصحح مسارها .



٢- **د. مكى سيد أحمد** : إذا سلمنا جدلاً أن النقد الموسيقى له وجهان بارزان أحدهما تخصصى والآخر انطباعى ، فإن لكل وجه من هذين الوجهين مرتكزاته وأدواته ولا أعتقد أن أحدهما يطمع فى إزاحة الآخر أو القضاء عليه ويظل البقاء للأفضل مهما تشعبت وتشابكت الأمور .

٣- **د. الماحى سليمان العوض**: الحركة النقدية التخصصية متواضعة للغاية لأسباب كثيرة أهمها إحجام المتخصصين فى فن الموسيقى وقلة عددهم ، والأسباب تعود إلى معظم الذين يتم تناول أعمالهم بالنقد يتوقعون الجانب الإيجابى والإشادة ويفسرون الجانب السلبى فى أعمالهم بأنه عداء شخصى وكثيراً يؤدى إلى سوء تفاهم.

٤- **د. محمد سيف يسن**: أعتقد أن هناك حالة من التوازن بل التكامل بين النسقين من النقد الموسيقى ، فبينما يخاطب نقد الصفحات الفنية المتلقى أو القارئ العادى .. يخاطب النقد الموسيقى الشرائح المستنيرة موسيقياً.

٥- **الأستاذ يوسف عثمان محمد بلال** (الموصلى) : قد لا يوجد توازن ولكن كليهما هام للعامة فالنقد الانطباعي عموما يشكل ما يشبه الرأي العام بينما النقد التحليلي يشكل الفهم الدقيق للعمل الفني وقد يلتقي النوعان في الإشادة بالعمل أو الإنقاص من قيمته الفنية وغالبا ما يفترقان حول العمل.

٦- **د. كمال يوسف**: ليس هناك توازن بين النقد التخصصى وما يقدمه محرر الصفحات الفنية، فما يقدمه الناقد المتخصص يستند إلى أسس ومعرفة تخصصية ، أما ما يقدمه محرر الصفحات الفنية فلا يستند إلى أى نوع من المؤهلات أو التدريب الذى يمكن المحرر من سبر أغوار الموضوع المعين لذا لا يتجاوز ما يقدمونه حدود الأخبار والسعى وراء الإثارة فى غالب الأحيان.

٧- **الأستاذة أروى الربيع** : ليس هناك توازن بين الحركة النقدية التخصصية والحركة النقدية التى تقدم من محررى الصفحات الفنية وذلك فى اعتقادى لعدم وجود مساحة فى الصحف بصورة عامة لنقد موسيقى متخصص تبرز دوره وذلك لأسباب مختلفة.

هناك اتفاق واضح بأن ليس هناك توازن مع الاعتراف من قبل المتخصصين بوجود النقد الانطباعى وأن عدم التوازن ناتج من أن:-

١- النقاد من محررى الصفحات الفنية يجدون الدعم الكامل من مالكى الصحف السيارة بينما الناقد الدارس لا يجد دعماً فى نشر آرائه النقدية.

٢- الكثافة التى يكتب بها محرر الصفحة الفنية والمساحة اليومية التى يجدها فى الصحيفة لها تأثير أكبر مقارنة بما يكتبه المتخصصون ، بينما نجد النقد التخصصى ينزوى فى قاعات الدروس والندوات والمؤتمرات وهى منابر ضعيفة التأثير نسبة لمحدودية وإمكانات النشر المتاحة لها.

٣- عدم الإهتمام الكافى من مالكى الصحف باستيعاب النقاد المتخصصين للارتقاء بشأن هذه العملية المكملة للحركة والحياة الفنية فى السودان .

٤- عدم مشاركة النقاد المتخصصين بصورة فاعلة بالإضافة إلى قلة عددهم فى الكتابة النقدية التخصصية.

ويرى الباحث أنه وعلى الرغم من الأسباب المذكورة أعلاه ، وبالرغم من العدد القليل من



المتخصصين الذين يساهمون في الكتابة النقدية التخصصية فى الصحف السيارة .. فإنه يرجع لهم الفضل بتزويد القارئ المهتم بالشأن الثقافى والشرائح المستنيرة موسيقياً بالكثير من المعلومات العلمية فى مجال الموسيقى ، كما يقول الأستاذ يوسف الموصلى إن "النقد الانطباعي عموما يشكل ما يشبه الرأي العام بينما النقد التحليلي يشكل الفهم الدقيق للعمل الفني وقد يلتقي النوعان في الإشادة بالعمل أو الإنقاص من قيمته الفنية وغالبا ما يفترقان حول العمل".

اتفقت أيضًا الفئة (أ) (مشرفو الصفحات الفنية) على أن ما يكتبه المتخصصون يصعب فهمه للقارئ العادى .. ويعلل سراج الدين مصطفى الفئة (أ).. ذلك بأن النقاد المتخصصين تتسم كتاباتهم بالجفاف واللغة الاستعلائية التي لا يفهمها إنسان الشارع العادي وهي كتابات غير جاذبة ولا تلفت لأن لغتها هي غير لغة الصحف والعامة، ويرى البعض الآخر من نفس الفئة (أ) بأن الأمر برمته يقع على عاتق الأساتذة المتخصصين .. يوضح ذلك طاهر محمد على الفئة (أ) بأن هنالك غيابًا للنقاد الذين درسوا النقد الموسيقى، وغيابًا واضحًا لإسهامات كليات الموسيقى والدراما عبر أساتذتها المختصين عن الساحة الصحفية .. ويعلل ياسر عركى الفئة (أ) "برأيى أن الصحفى أكثر قدرة من الاختصاصى الموسيقى فى عكس ما يود طرقه وذلك من خلال التجربة الصحفية بالسودان التى تشهد ندرة واضحة لكتابات أهل الاختصاص الموسيقى بالصحف ؛ حيث لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة رغم مرور ٤٠ عاماً على المؤسسة الأكاديمية الموسيقية بالسودان".

**وفى الرد من أهل الاختصاص من خلال الاستبيان حول أسباب عدم فهم القارئ لما يكتبه المتخصصون والقصور الناتج عن عدم مساهمة المتخصصين والجهات ذات الشأن مثل كلية الموسيقى والدراما ، وكلية الموسيقى والدراما والتشكيل جامعة النيلين .. يعلل ذلك:**

١- د. **محمد سيف يسن** الفئة (ب) ... "ليس هناك قصور فى الكتابات النقدية التخصصية، فهى موجودة ومتوفرة ، لكن نشرها يفتقر إلى منابر النشر المناسبة فهى تكاد تكون معدومة .. أما فيما يخص الشق الثانى من السؤال القائل بأن ما يكتب فى مجال النقد الموسيقى التخصصى يصعب فهمه على القارئ العادى .. ففيه الكثير من الظلم ، فهذا النوع من التفكير فيه ازدراء لمقدرات ذلك القارئ ، ومحاولة لتطويقه وحصاره داخل بيت العنكبوت الذى نسج خيوطه النقاد غير المتخصصين، فنحن نؤمن أن القارئ العادى له استعدادات هائلة لتؤهله للاستيعاب والفهم ، كما أن له بصيرة موسيقية لتلقى الثقافة الموسيقية دون كثير عناء ، وهى طاقات هاجعة فى أعماقه لم يكشف عنها ولم تختبر بعد وقد حان وقت اكتشافها واختبارها وهذا ما لا يريده النقاد غير المتخصصين.

٢- **الأستاذ يوسف الموصلى** الفئة (ب) يبرر ذلك بقوله: "عادة المتخصصون يكتبون للفنانين والمبدعين وليس لعامة الناس فالناس لن يستطيعوا فهم الكثير من المصطلحات التي لا بد من وجودها ولكن المبدعين يفهمون ذلك".

٣- د. **كمال يوسف** "ما يجمع عليه محررو الصفحات الفنية صعوبة فهم ما يكتبه المتخصصون على القارئ وهو أمر مجاف للحقيقة ، والدليل على ذلك الشعبية والرواج اللذين لقيهما عمود (بورتريه فنان) الذى كانت تكتبه أروى أحمد الربيع فى صحيفة الصحافة كمثال .. لكن

محررى الصفحات الفنية يروجون لهذا الرأى لشىء فى نفس يعقوب وأعتقد أن اللوم لا يجب أن يلقى عليهم بل تتحمل مسؤولية ذلك إدارات الصحف وهيئات تحريرها وهى المسؤولة عن استيعاب النقاد المتخصصين للارتقاء بشأن هذه العملية المكملة للحركة والحياة الفنية فى السودان".

٤- **د. الماحى سليمان** : "أوافق بالقصور فى الكتابات النقدية التخصصية وأعتقد أن القصور يشمل جميع الفنون والآداب وليس الموسيقى وحدها .. أما عن صعوبة الفهم لقارئ النقد الموسيقى فهذا يعود لأسباب كثيرة .. أهمها غياب الثقافة الموسيقية للمواطن السودانى لأن مناهج التعليم وفى كل المراحل الدراسية التربوية تخلو من مادة الموسيقى .. على الرغم من أهميتها القصوى فى عملية التكوين النفسى والعاطفى وفى بناء الشخصية السوية".

٥- **الأستاذة أروى الربيع** : "إذا كان هناك إجماع من محررى الصفحات الفنية على أن هناك قصوراً فى الكتابات النقدية فهذا بالتاكيد تطاول .. لأن ما قدم من دراسات من متخصصين - أكاديميين على قلتها - تمتعت بالعلمية من ناحية الشكل والمضمون والصياغة ويمكن إذا شئنا أن نراجع أياً منها ،، أما فيما يخص الرأى القائل بأن ما يكتبه المتخصصون يصعب فهمه فهذه حجة واهية مردها إفراد مساحة للناقد المتخصص يستطيع من خلالها التواصل مع القارئ وتعويده على هذا النوع من النقد وصياغة تفكيره بما يقدمه من معلومات تساعده على استيعاب العملية الفنية بشكل يزيد وعيه ويطوره".

٦- **د. مكى سيد أحمد** : "عن القصور فى الكتابات النقدية التخصصية كما يرى (كل) أو (أغلبية) أو محررو الصفحات الفنية من ناحية صعوبة فهم ما يكتب للقارئ العادى .. أظن أن اتهاماً بهذا المستوى والمحتوى إذا ما صح فيستحسن ولتعميم الفائدة تعميمه على الجميع".

## خلاصة:

من خلال ما ورد فى أجوبة الفئة (أ) والفئة (ب) ورغم اختلاف وجهات النظر فإن كليهما خدم الحركة الفنية وما زال يخدمها وكما أن كليهما له التأثير الواضح على القارئ ، فهناك بعض القراء لا يجدون المتعة فى القراءة إذا كان المقال من قبل متخصص استخدم المصطلحات العلمية التى لا بد منها ، وهناك قارئ ليس موسيقياً ولكنه مثقف بشكل عام ويهتم بما يكتبه المتخصصون ، وهكذا الحال عند محررى أو مشرفى الصفحات الفنية الذين يمارسون النقد الانطباعى أو الرأى فهو فى أحيان كثيرة يقدم إضاءاته على المنتج الإبداعى، ويسهم بقدر وافر فى ما يسهم به النقد المحكم إذا التزم الموضوعية، والرصانة فى تشريح العمل مقدماً سلبياته وإيجابياته بدافع الإصلاح وليس (التدمير) مثلما يعتقد طاهر محمد على "أن الكثير من الآراء لا تلتزم الموضوعية، ويجانبها الصواب الذى يكون قاسياً لدرجة (مسح) العمل الإبداعى الذى شقى به منتجه، و(نسفه).. لمجرد أنه لم يلق هوى فى نفس كاتبه، أو لمجرد الإثارة.." ويضيف سراج حمد النعيم : "ما يحدث الآن فى الصحافة الفنية مصيبة كبيرة لأنها أصبحت تبحث عن الإثارة وليس مهماً الكيفية التى يتم التناول فى إطارها .. فالنقد متأخر جداً عن مواكبة التطورات التى تحدث بشكل مستمر للموسيقى .. وتوجد فى هذا الجانب تجارب لا يمكن تجاوزها .. هل تصدق أن بعض كتاب الصحافة الفنية يهدمون عملاً موسيقياً متكاملاً بسطر واحد". وفى نهاية الأمر فما يكتب فى الصحف الفنية يدخل فى صياغة الأخبار والآراء وتسليط الضوء على العمل الإبداعى وفى كثير من الأحيان ينتهى ويزول بزوال

الحدث أما ما يكتبه المتخصصون وبقلة عددهم تصبح موجودة وحية باستمرار لأنها تتعامل بالعلمية التخصصية وتصبح كتاباتهم باقية لأنها تمثل مرجعاً يستفيد منه الباحثون والمستنيرون موسيقياً، وعلى سبيل المثال لا للحصر العمود الذى يقدمه د. الماحى سليمان بصحيفة الرأى العام ، وما يقدمه الآن د. أنس العاقب فى صحيفة الرائد (من روائع الغناء) الذى يهتم بتحليل بعض الأغنيات فى جوانبها اللحنية والشعرية والأداء. ومساهمات د. محمد سيف يسن والأستاذة أروى الربيع (بورتريه فنان) ود. كمال يوسف بالصحف المختلفة، وما قدمه الأستاذ يوسف الموصلى من تحليل موسيقى منذ أن كان طالباً بالمعهد العالى للموسيقى والمسرح فى سبعينيات القرن الماضى وحتى اليوم على شبكات الإنترنت ، وما يقدمه بروفيسورعباس سليمان السباعى وتسليطه الضوء على التجارب السودانية أو العربية .. كما نجد أن هنالك كتبًا تم تأليفها وأصبحت مراجع الآن استفاد منها كل من تناول بحثاً له علاقة بالموسيقى السودانية بشقيها الشعبى أو الحديث، مثل كتاب (أنا أم درمان- تاريخ الموسيقى فى السودان) والذى قام بتأليفه بروفيسور الفاتح الطاهر إضافة إلى كتاباته النقدية التخصصية فى الصحف السيارة ومنذ سنوات طويله .. وكتاب (الموسيقى السودانية تاريخ.. تراث. هوية. نقد) للأستاذ المرحوم جمعة جابر، وما قدمه أيضاً د. مكى سيد أحمد فى مؤلفاته (موضوعان) و (ضبط السلم الخماسى وتجويد النغم)

**النتائج:**

١- معظم مشرفى الصفحات الفنية لم يتلقوا دورات تدريبية فى مجال الموسيقى مقارنة بزملائهم فى الحقول الأخرى بالصحيفة.

٢- ما يقدمه مشرفو الصفحات الفنية لا يتعدى حدود النقد الانطباعى أو الرأى، وفى بعض الأحيان تكون هناك (شخصنة) للمواضيع التى يتناولونها.

٣- ما يقدمه مشرفو الصفحات الفنية له تأثير أقوى على القارئ مقارنه بكتابات المتخصصين وذلك للمساحة اليومية فى الصحف السيارة التى تتوفر لهم .

٤- الناشر أو مالك الصحيفة يفضل الإعلان التجارى مقابل إلقاء صفحة فنية حتى يتمكن من تسديد الالتزامات المالية للعاملين بالصحيفة والضرائب ورسوم الطباعة.

٥- ندرة كتابات المتخصصين خلقت نوعًا من عدم التوازن بين النقد الانطباعى والنقد التخصصى .

**التوصيات:**

١- تأسيس شعبة لدراسة النقد الموسيقى المتخصص بكليه الموسيقى والدراما أسوة بالدراميين.

٢- أن يهتم الناشرون ومالكو الصحف السيارة أو مجلس الصحافة والمطبوعات بعمل دورات تدريبية فى مجال الموسيقى لمنسوبيهم من مشرفى الصفحات الفنية للارتقاء وتطوير العمل .

٣- إتاحة فرصة أكبر والتشجيع من الناشرين ومالكى الصحف السيارة للنقاد المتخصصين للمساهمة بكتاباتهم وتحفيزهم على ذلك .

٤- أن ينتهج مشرفو الصفحات الفنية النقد الانطباعى باعتباره أحد فروع النقد الفنى بالشكل المقبول لتقييم أداء الأشخاص ودفع المسيرة إلى الأمام بهدف الخروج بتقييم موضوعي ومحايد للأفكار والتصرفات مع وجود القدرة على التيميز أو الحكم.

٥- أن يتقبل كل الذين يوجه لهم النقد بشقيه الانطباعى أو التخصصى بأن النقد شيء لا بد من مواجهته مهما كان المستوى العلمي أو الوظيفي أو الاجتماعي لأن النقد عبارة عن معلومات يمكن أن تساعد فى تطوير الأداء الإبداعى.

٦- يجب أن يركز النقد على إعطاء الحلول والتوجيهات للحاضر والمستقبل مما يشعر



الطرف الآخر بالثقة وأن التغير ممكن ويتحول النقد إلى شيء محفز وليس مثبطا ومدمراً .

٧- إدراج مادة الموسيقى فى المراحل التعليمية لترتقى بثقافة المجتمع.

٨- أن تتوفر هذه الصفات فى الناقد الفنى سواء كان من مشرفو الصفحات الفنية أو المتخصصين وهى : أن يكون نزيها وعلى درجة من الثقافة والمعرفة ، يفهم الفن بعيدا عن التأثيرات الشخصية، وأن يكون ذا خبرة في مجال اختصاصه، وأن ينتقد العمل الفني وفقا للعصر الذي ظهر فيه، وأن يكون على معرفة بحياة الفنان وسيكولوجيته، وأن ينتقد كل عمل وفقا للطريقة التي نفذ بها العمل (الخامة وأسلوب الإنتاج).


## المراجع :

١- الفاتح الطاهر دياب: أنا أم درمان .. تاريخ الموسيقى فى السودان ، ماستر التجارية، الخرطوم، ١٩٩٣م.

٢- اليسع حسن أحمد : النقد الدرامى، منشورات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية، ٢٠٠٥م ، دار السداد للطباعة.

٣- جمعة جابر: الموسيقى السودانية تاريخ. تراث. هوية نقد، ١٩٨٦.

٤- جيروم استولينيتر : النقد الفنى ترجمة فؤاد زكريا ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م.

٥- كارلونى وفيللو: النقد الأدبى ، ترجمة كيتى سالم ، منشورات عويدات ، بيروت ط٢، ١٩٨٤م .

٦- على أدهم : على هامش الأدب والنقد، دار المعارف ، مصر، بدون تاريخ.

## مواقع على شبكة الانترنت:

1- WWW.ADIGICAM.COM

2- www.safar.org

3- www.s555k.com

4- www.Arabi-times/.com


## الهوامش

1- WWW.ADIGICAM.COM

٢- محمد غنيمى هلال، النقد المسرحى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣م

٣ - اليسع حسن أحمد، النقد الدرامى، منشورات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٥م، دار السداد للطباعة، ص ٢١.

٤- ماجدة حمودة ، علاقة النقد بالإبداع الأدبى ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٧م

٥ - كارلونى وفيللو : النقد الأدبى ، ترجمة كيتى سالم ، منشورات عويدات ، بيروت ط٢، ١٩٨٤م ، ص ١٠١ )

6- www.arabe-times.com

٧- اليسع حسن أحمد ، مرجع سابق ص٢٩ مقتبس من على أدهم : على هامش الأدب والنقد دار المعارف ، مصر، بدون تاريخ ، ص ٦ .

8- www.arabi-times.com

9- www.safar.org

١٠- اليسع حسن أحمد: مرجع سابق، ص ٢٠

١١- اليسع حسن أحمد : مرجع سابق، ص ٢٠-٢٤

**ملحق الفئة (أ)**

**أسئلة المقابلات الشخصية**

الاسم بالكامل : ..........................................................

تاريخ الالتحاق بمهنة الصحافة : ..........................................................

تاريخ بدء الكتابة فى الصحافة الفنية: ..........................................................

**١- هل ما تقدمونه من أحكام وآراء يمكن تصنيفه بالنقد الموسيقى المتخصص؟**

**نعم** ☒ **لا** ☒

(أ) إذا كانت الإجابة (نعم) ما هى المرجعية العلمية التى تستندون إليها؟

..........................................................

..........................................................

(ب) إذا كانت الإجابة (لا) كيف يمكن تقييم ما تقدمونه من أحكام وآراء وماذا يمكن أن نطلق عليه؟

..........................................................

..........................................................

**٢- هل يمكن لمتهن الصحافة بشكل عام أن يحلل ويقيم ويقوم موسيقيا؟**

**نعم** ☒ **لا** ☒

(أ) إذا كانت الإجابة (نعم) ماهى الأسس التى يحتكم إليها؟

..........................................................

..........................................................

**٣- هل توجد دورات تدريبية أيًا كان نوعها فى المجالات التخصصية تقوم بها المؤسسة الصحفية بالسودان فى تدريب منسوبيها للارتقاء بقدراتهم؟**

**نعم** ☒ **لا** ☒

(أ) ) إذا كانت الإجابة (نعم) ما هو نوع هذه الدورات ؟ وهل تلقيتم تدريبًا متخصصًا فى مجال النقد الموسيقى؟ وأين؟

..........................................................

..........................................................

(ب) إذا كانت الإجابة (لا) ما هى الأسباب لعدم قيام هذه الدورات التدريبية التخصصية؟

..........................................................

..........................................................

**٤- هل واكبت حركة النقد الموسيقى مراحل التطور الموسيقى بالسودان؟**

**نعم** ☒ **لا** ☒

(أ) إذا كانت الإجابة (نعم) ما هى أبرز سماتها النقدية؟

..........................................................

..........................................................

**٥- كيف تنظرون إلى راهن الحركة النقدية الموسيقية بالسودان؟**

..........................................................

..........................................................

**ملحق الفئة (ب)**

**أسئلة المقابلات الشخصية**

**١- أين تمت دراسة النقد الموسيقى المتخصص؟ وماهو نوع الشهادات التى تم إحرازها؟**

.........................................................................................

.........................................................................................

**٢- ماهو نوع الكتابات النقدية التى قدمتموها ؟ أين؟ متى؟**

.........................................................................................

.........................................................................................

**٣- هل هنالك توازن ما بين الحركة النقدية التخصصية والحركة النقدية التى تقدم من محررى الصفحات الفنية؟**

**نعم** ☒ **لا** ☒

(أ) إذا كانت الإجابة (نعم) ما هو نوع هذا التوازن؟

.........................................................................................

.........................................................................................

(ب) إذا كانت الإجابة (لا) ما هى الأسباب؟

.........................................................................................

.........................................................................................

**٤- هل واكبت الحركة النقدية التخصصية تطور الحركة الموسيقية الغنائية؟**

**نعم** ☒ **لا** ☒

(أ) إذا كانت الإجابة (نعم ) ما هى أبرز سماتها؟

.........................................................................................

.........................................................................................

(ب) إذا كانت الإجابة (لا) ما هى الأسباب؟

.........................................................................................

.........................................................................................

**٥- كيف يمكن تقويم وتقييم ما يقدمه محررو الصفحات الفنية فى الوقت الراهن؟**

.........................................................................................

.........................................................................................

**٦- فى الوقت الراهن أيهما أكثر تأثيراً .. الناقد المتخصص ؟ ام محرر الصفحة الفنية ولماذا؟**

.........................................................................................

.........................................................................................

**٧- هنالك إجماع كامل من محررى الصفحات الفنية على أن هنالك قصوراً فى الكتابات النقدية التخصصية وأن ما يكتبه المتخصصون يصعب فهمه على القارئ العادى ... ما هو تعليقكم ؟**

.........................................................................................

.........................................................................................

# دور الموسيقي في تعميق مفاهيم التعايش بين الحضارات

كمال يوسف على
▪▪▪ مصر



بإجاله النظر في العالم من حولنا ، فإننا لاشك نقف علي مشهد مروع من التنازع والصراع، لا يقود إلا إلي دمار شامل لا تقتصر أسلحته علي النوع الذي يحمل هذا الاسم فقط ، بل تحتوي علي ما هو أعظم من ذلك خطراً كأسلحة التنافر الحضاري من تكتل عرقي وتحزب عقائدي وأفضليات متوهمة وتعالٍ تظهره مختلف الدوافع فيصوغ كل طرف مما لديه من معطيات تاريخية ، عرقية أو دينية ما يشكل به دفوعاً تبرر ما يمارسه من خراب .



والإنسان الفرد والذي ما خُلق إلا لإعمار هذه الأرض وإنمائها لا يستطيع أن يجد نفسه إلا أداة يوظفها هذا الصراع لتحقيق أغراضه فيقع في آتونه دون وعي منه أحياناً ورغماً عن إرادته أحياناً أخرى فيضمر بذلك جهده في التسامي وينحدر بعطائه نحو درك الاقتتال والتناحر والبحث عن التضاد والنقائض في الآخر مبتعداً بذلك عن فطرته في التعارف والتآلف وتوفير جهده للخير والإعمار ، وكل ذلك مما يستوجب ضرورة تحديد أصلح الزوايا للنظر إلي هذه القضية وتحديد أفضل النقاط بدقة لافتراض احتمالات الإصلاح وتبديل الحال وإعادته إلي وضعه الطبيعي وهو ما لا نستطيع أن نصيب فيه النجاح إلا إذا ما سلطنا الضوء علي الإنسان بوصفه أفضل هذه النقاط وأهمها كنواة ننطلق منها لإجراء أي إصلاح حضاري ، وهو أمر يتطلب معرفة أسس وتفاصيل ومقومات مثل هذا الإجراء متمثلة في طرق وأساليب تقويم هذا الكائن وتربيته وتنمية نزوعه نحو الخير بشكل أفضل ، وفي إطار تفاصيل وأدوات هذا الإجراء ترد الموسيقي كواحدة من أهم هذه الأدوات وهو أمر قد يطرح بدوره بعض الأسئلة التي تتعلق بالموسيقي كعنصر طبيعي لازم وجود هذا الإنسان علي الأرض ، وعن أهميتها بالنسبة له ومدى تأثيرها فيه وعن دورها في هذه الحضارة، ثم آراء الفلاسفة في قوة تأثيرها علي الإنسان والقول بطبيعتها في قوة دفعها له نحو الخير أو الشر وفق طريقة توظيفها وهو ما يظهر بجلاء أكثر في حضارات العالم القديم .

**الموسيقي في حضارات العالم القديم:**

لازمت الموسيقي الإنسان منذ أن أوجده الله علي الأرض ، فالباحث عن بداية لمعرفة الموسيقي أو أول اكتشاف لها ، كالباحث عن أول ضاحك أو أول باكٍ من بني البشر[١] والإيقاع Rhythm وباعتباره أهم عناصر الموسيقي لازم الإنسان في طبيعة تكوينه نسبة لما يتسم به جسمه وأعضائه الحيوية وكيفية عملها من سمات إيقاعية إلي جانب تأثر الإنسان كمخلوق بالإيقاعات الخارجية التي تطرق أذنه الأمر الذي ينعكس بدوره علي حياة الإنسان الوجدانية فيصبغها بذات الطابع الإيقاعي في ورود الأفكار علي الأفئدة في شكل مد وجذر[٢] وكان للموسيقي دورها في حياة الإنسان الأول ومنذ نشأته وكانت من أولي الخبرات التي عرفها في تاريخه[٣] ثم كانت محل تقديره واعتباره حينما ارتقي مدارج سلم الحضارة، فلم تكن لديه مجرد أداة للتسلية والترفيه أو ذات طابع عفوي تلقائي في صدورها ، بل كانت عملاً فكرياً نظر إلي مدى تأثيرها فيه نفسياً وجسمانيًا فارتبطت بمعتقداته ومراسم طقوسه وبتكون مفاهيمه وتطورها ميتافيزيقياً ، اجتماعياً وعاطفياً، فاحتلت بذلك مكانتها في تربية الشخص وتكوين المواطن الصالح .

في كل من حضارات ما بين النهرين والتي سادت العراق القديم قبل آلاف السنين من الميلاد وفي الحضارة الفرعونية القديمة ٣٤٠٠ ق.م . كانت الموسيقي تتبع المعابد والقصور نتيجة للاعتقاد في قوة تأثيرها علي الإنسان وضرورة التحكم فيها وفي قواعدها[٤] وإحكاماً للسيطرة عليها حتى لا ينفلت زمام الأمور في الدولة ، فسن الكهنة القوانين التي تقضي بممارسة الموسيقي الجيدة التي تطهر النفس وتحث علي الفضيلة ومكارم الأخلاق[٥] . أيضاً كانت للموسيقي نفس المكانة والتقدير في الفلسفة الصينية القديمة والتي كانت تربط بين انتظام أمور الدولة وحالتها العامة وبين شكل ومضمون الممارسة الموسيقية فيها[٦] ، وفي كل هذه الحضارات ارتبطت الموسيقي بالدين والفلك ، لكن أقوي أشكال الربط بين الدين والمعتقد والموسيقي كان في الحضارة الهندية والتي تعتقد في تحكم الموسيقي في كل مناشط حياة الإنسان وحفظ توازنه العقلي وربطه بالإله فأخذت بذلك موسيقي الحضارة الهندية

شكلاً من الكمال ـ صوفياً ، فلسفياً وعلمياً ـ منذ عهود قديمة ولخصوا ذلك في معتقد Love is God and God is Music[7] .

في الحضارة اليونانية أيضاً ساد الاعتقاد في قوة تأثير الموسيقي علي الإنسان وأن نفعها أو ضررها يمكنه أن يمتد ليشمل المجتمع بأثره فيؤثر علي نظمه اجتماعياً وسياسياً وكان فلاسفة اليونان يرون (أنه من الممكن تقوية الروح الأخلاقية والوطنية عن طريق الموسيقي والتي تؤدي بدورها إلي تقوية الدولة)[8] وكانوا يعتقدون في أن نغمات الموسيقي بطراوتها ووفرتها ، قد تخمد الحماس الحربي أو تلطف من حدته[9] فصاغوا علي هذا الأساس نظرية الأيثوس Ethos Doctrine والتي تفسر التأثيرات النفسية والحسية التي تحدثها الموسيقي في الدولة والإنسان والتي تؤكد علي ضرورة خلق التوازن بين الروح والجسد في تربية الإنسان[10] . في العصور الوسطي في أوروبا جعلت الموسيقي ضمن الحكمة الرباعية Quadriviam إلي جانب الهندسة والحساب والفلك[11] أما فلاسفة العرب فقد رأوا في الموسيقي أنها (حكمة عجزت النفس عن إظهارها في الألفاظ المركبة فأظهرتها في الأصوات البسيطة ، فلما أدركتها عشقتها ، فاسمعوا النفس من حديثها)[12] وبالنظر إلي هذا التقارب في تصورات تلك الحضارات للموسيقي علي الرغم مما بينها من مساحات زمنية أو جغرافية أو ثقافية، نستطيع أن نري بوضوح ما كان يجري بين هذه الحضارات من حوار وتثاقف ، فبغض النظر عن نوع دوافع ومسببات هذا التداخل من وقت لآخر ومن مكان لغيره ، فقد كانت الموسيقي محل ترحيب وتقدير دون الزج بها في تفاصيل الصراع بين جهة وأخرى بل كانت تفرض سطوتها علي الإنسان وتجبره علي تقبل نتاج حتى عدوه، ففي نقوش وآثار بابل وآشور ما يوضح استمتاع الآشوريون بغناء أسراهم المصريين كما تعكس النقوش علي جدران المعابد المصرية وجود الفرق الموسيقية الآشورية التي تعزف وتغني للملك[13] وبشكل صريح ومباشر يقودنا إلي ذات النتيجة قول المؤرخ اليوناني هيرودوت: ( سمعت من الأغاني والألحان المصرية ما صار بعد ذلك في اليونان ألحاناً شعبية تتردد في كل مكان) وقول أفلاطون: (علي شعب اليونان أن ينتقي من الموسيقي المصرية ما يشاء إن أراد أن يطلع علي موسيقي وفنون الآخرين ، لما فيها من عناصر جيدة فنياً ، أخلاقياً وتربوياً) .

بنفس القدر من الموضوعية والتواضع الذي تلاقحت به رؤوى إنسان العالم القديم في جوانب الموسيقي النظرية والفلسفية ، فقد تفاعلت أيضاً في الجوانب التقنية والمادية ، فمن حيث النظم النغمية مثلاً ، فقد كان السلم الموسيقي خماسياً في كل حضارات العالم القديم حتى وإن تغير بعد ذلك إلي نظم أخرى[15] وقد استخدمت مختلف الحضارات تقنية دائرة الخامسات Circle of Fifths لتوالي استخراج السلالم . أما الآلات الموسيقية وبمختلف أنماطها فتمثل الدليل المادي والملموس علي مدى هذا التلاقح والتكامل في صياغة الأفكار وتكميلها ، فالطبول وبمختلف أشكالها وأحجامها وخامات صنعها ومناسبات استخدامها وطرق العزف عليها تؤكد علي بنائية العقل الإنساني في تكرار شروط النموذج رغماً عن اختلاف معطيات الجغرافيا والمناخ وغير ذلك من المتغيرات (**ملحق رقم:١**) أما الآلات الوترية وعلي اختلاف نماذجها فهي تنتشر بذات الشروط والمواصفات عبر الحضارات والقارات ، فآلة الليرة Lyre في حضارة اليونان هي نفسها الكنارة في الحضارة الفرعونية وكنور في العبرية وهي السمسمية والطمبورة المصرية حديثاً والطمبور (الربابة) بأنواعه ومسمياته المختلفة في السودان ومختلف الدول الأفريقية (**ملحق رقم:٢**) والحال نفسه بالنسبة لآلات (الهارب) المختلفة (**ملحق**



رقم:٣) وآلات العود (**ملحق رقم:٤**) وآلة السنطور الآشورية والمعروفة الآن بالسنبال والشبيهة بآلة القانون العربية (**ملحق رقم:٥**) وإذا كانت بعض الحضارات قد أوجدت وطورت بعض الآلات كحضارات مصر والعراق فقد طورت حضارات أخرى أساليب استخدام هذه الآلات مثل الصينيون والهنود الذين أضافوا القوس لبعض الآلات والتي طورت عبر رحلة طويلة حول العالم إلي أن وصلت للشكل المعروف حالياً لأسرة الكمان في نموذج الأوركسترا الغربي والموجود ببعض أشكالها القديمة في بعض أنحاء العالم كالرباب في البلدان العربية وأمكيكي في السودان (**ملحق رقم:٦**) وحتى الآلات التي تميزت بها بعض الحضارات عن غيرها ولم تعرف في سواها ، لم تظل حبيسة موطنها بل انطلقت في رحاب حضارة الإنسان متطورة من مرحلة إلي أخرى كآلة الشينج Cheng ذات الأصل الصيني والتي تعتبر الجد الأول لآلات الأورغن الهوائي في أوروبا والذي تطورت عنه آلات لوحة المفاتيح (**ملحق رقم:٧**) وكل ذلك مما يشير ويؤكد علي طبيعة الإنسان في قبوله لمبادئ التعايش والحوار في شكل عملي ومباشر في مختلف مراحل حضارته ومناطقها الأمر الذي يلقي بظلاله الآن علي الحضارة الراهنة بما يحمله من آثار للماضي باستمرارية ذات الحوار والتلاقح بشكله العملي الذي لا يستطيع الإنسان أن يؤكد مقاومته له .

## الموسيقي وحوار الحاضر:

حاضر الموسيقي اليوم لا يقل تفاعلاً وتعايشاً عن الذي شهدته في ماضيها، فالحاضر وإلي جانب وراثته لمعطيات الماضي من مختلف مشار بها، فهو يتفاعل تفاعلات جديدة تعبر عنها مختلف العناصر الموسيقية ، فالآلات الموسيقية الحديثة والتي تعود أصولها إلي مختلف بقاع الأرض ثم وصلت إلي أوروبا وتطورت فيها إلي درجات من كمال التصميم لم تتحول عنه منذ مئات السنين كآلات الكمان ، الفلوت ، الهارب والبيانو فهي الآن تُعد آلات عالمية بحكم وجودها في كل أنحاء العالم لترضي كل أذن بما يروق لها من أنغام، فهي في الهند تُعبر عن خصائص تختلف عن تلك التي في تركيا أو بلاد الشام أو أي قطر عربي أو أفريقي ، ولعل ذلك مما يُساء تفسيره أحياناً عند النظر إليه من زاوية الهيمنة الثقافية لحضارة الغرب واستلابها الثقافي للآخر ، لكنه في حقيقة أمره أصدق تعبير عن دورة طبيعية لحياة حضارة الإنسان ، بعيداً عن كل صراعات الساسة وأقطاب التنافر ، فأسلاف الكمان من الصين والهند والفلوت هو روح الإنسان ونفسُّه في كل الحضارات (ناياً كان أو زمبارة) والهارب Harp . الحديث هو الجنك في مصر القديمة وبابل وآشور والأورغ هو سليل الشينج Cheng الصينية والجيتار هو آخر أحفاد القيثارة في كل الحضارات. أما في جانب النظم النغمية فأن السلم الخماسي Pentatonic Scale واحد من أهم التراكيب حتى الآن وأكثرها انتشاراً بين أكثر من ثلثي سكان العالم[١٦] في آسيا ، روسيا ، أسكتلندا ، أيرلندا أفريقيا والأميركيتين مما يشعرنا أحياناً أن موسيقات هذه الشعوب تشبه موسيقانا السودانية لذا لم يكن غريباً أن يتغنى أحمد المصطفي بلحن من أميركا اللاتينية في أغنيته "الوسيم" وفي جانب التيارات الموسيقية فإن موسيقي الجاز الزنجية الأصول . روحاً ونغماً . قد تمكنت من أن تنتزع تقدير الأبيض قبل الأسود بشكل أو بآخر وأضحت تياراً يعتز باستقلاليته وقوته في غزو أمنع الحصون الثقافية فتداولها العالم شرقاً وغرباً كل بالشكل الذي يرضيه واللغة التي يفهمها . أما في الجانب الأكاديمي للموسيقي متمثلاً في التدوين الموسيقي Notation والأداء الأوركسترالي السيمفونى فإن أصول التدوين تعود إلي المغني المصري القديم[١٧] وإلي العصر الأيدي في حضارة الهند[١٨] كما تعود إلي ذات الحضارتين

فكرة قائد الأوركسترا Conductor . وتطور الأداء الموسيقي في أنحاء العالم يعتمد علي تبادل الخبرات ، ففي خمسينيات القرن العشرين استقدمت الدولة المصرية (فرانس ليتشاور) كخبير ألماني لتدريب بعض المصريين علي قيادة الأوركسترا فتدرب علي يديه عدد ممن أرسو أسس الموسيقي الأكاديمية في مصر وبرز من بينهم يوسف السيسي والذي قاد بعد ذلك أضخم الأوركسترات في روسيا النمسا وألمانيا[١٩] مما يعد تجاوزاً لكثير من حقائق الاستعلاء العرقي والثقافي ، لكن طبيعة العطاء الموسيقي تتجاوز بالفرد كل حدود العرق والنوع وتضع الآخرين أمام بصمته الخاصة والتي لن يستطيع أن يوفرها غيره، فأعظم الأوركسترات السمفونية في العالم لا تخلو من الأجانب وسط أفرادها مهما كان اعتداد أهلها بأصلهم العرقي ، فالآن وفي أوركسترا Museumsorchester في ألمانيا تعمل بسمة عبد الرحيم ويعمل زوجها كامل صلاح الدين وهم عرب مصريون وسط مائة وخمسة من الزملاء الذين تبلغ نسبة الأجانب بينهم أكثر من ١٠٪ من أمريكا ، اليابان ، فرنسا ، الهند ، إيطاليا، البرازيل وسويسرا . ووسط المائة وأحد عشر عازفاً الذين يكونون أوركسترا راديو فرانكفورت (RSO) فإن خمسة وعشرين منهم أجانب وهو حال معظم أوركسترات ألمانيا[٢٠] . في السنوات الأخيرة يقف الموسيقار (ياني) اليوناني الأصل كرمز لتجاوز الموسيقي لكل الحدود العرقية والنوعية فيقدم موسيقاه اليونانية الأصل شرقية الروح في قالب أوركسترالي غربي وتضم أوركستراه موسيقيين من آسيا ، أمريكا اللاتينية وأوروبا ويقود أوركستراه أحياناً قائد لبناني وأخرى أرميني ويختار لعروضه مسارح خاصة كالاكروبولس في اليونان وتاج محل في الهند والمدينة المقدسة في الصين ويتغنى بالحب الإنساني ويلقي المحاضرات عما يجب أن يسود

هذه الحضارة من تآخي وسلام وأهم ما يميز موسيقاه هو اعتمادها علي إيقاع كإيقاع شعبي يوناني وهو ذات الإيقاع المعروف في السودان باسم (إيقاع الدليب) في مناطق الشايقية في شمال السودان ، مما يطرح بشكل تلقائي سؤال: هل ذهب هذا الإيقاع من السودان إلي اليونان أم أتي السودان من اليونان ؟ وفي أي وقت حدث ذلك ؟ وهو سؤال تتضاءل أهمية الإجابة عليه أمام واقع إثراء هذا الإيقاع لحضارة الإنسان وحوار الأعراق والأجناس . أما في جانب البحث في تأثيرات الموسيقي علي الإنسان فمع تطور أساليب البحث التجريبي والعلوم الإنسانية وعلم النفس بخاصة نستطيع أن نقف علي تأكيد ما قال به الأوائل حيث نجد أنه قد بين كير Kerr أن للموسيقي أثرها في زيادة الإنتاج ، كما بين هيومز Humes أثرها علي نقص كمية المواد المتلفة ، كما أن الطلبة الذين يؤدون عملهم علي نغمات الموسيقي غالباً ما يجلب لهم ذلك انشراحاً أكثر ويسبب لهم إنتاجاً أعظم إذا كانوا يقومون بأعمال آلية [٢١] كما تم إثبات مدى تأثير الموسيقي علي الإنسان علي المستوي الفيسيولوجي وذلك بتأكيد التجارب العديدة لتغيير سرعة النفس وعمقه وزيادة سرعة النبض وضغط الدم وفقاً لنوع الموسيقي[٢٢] وعلي المستوي العاطفي فقد أثبتت التجارب أيضاً أن التغيرات التي تحدثها الموسيقي في المزاج وردود الفعل العاطفي وفقاً لاختلافها النوعي بغض النظر عن الثقافة أو الخبرة[٢٣] الأمر الذي تطورت علي أساسه أساليب العلاج بالموسيقي والذي يعمل علي تنظيم الحركة داخل الجسم الحي وينادي باستخراج الطاقة الزائدة من الجسم ويساعده علي التخلص من الضيق النفسي الذي يسبب الأمراض المختلفة . وكل ذلك مما حدا بعلماء التربية الحديثة إلي اعتماد الموسيقي كأحد أهم عناصر المنهج حيث يجب أن يخطط لها بعناية وأن توضع ضمن البرنامج التربوي للمدرسة بدقة



وموضوعية(٢٤) .

**الموسيقي وآفاق مستقبل أفضل:**

الموسيقي لغة عالمية بشتى المعاني ، فعلي المستوي الفني مثلاً ، نجد أنها وعلي الرغم من اختلاف خصائصها من ثقافة إلي أخرى ، فهي تتكون من الحروف (الأنغام) ثم الكلمات عند ربط الأنغام مع بعضها البعض ، فالجُمل والعبارات والموضوعات الكاملة والتي يتم بناءها وفقاً لقواعد نحو وتصريف قد تختلف من ثقافة إلي أخرى أو من فئة إلي غيرها حتى في الثقافة الواحدة . وتحليل الموسيقي يشبه الإعراب في التفكيك ورد كل مكون إلي أصله وفقاً لقواعد ونظريات كل نوع، كما تستخدم فيها مختلف أساليب الجناس والطباق في مراحل التلوين والتنويع وهي كأية لغة أخرى قد تكون دارجة أو عامية يتقنها أهلها بالتثاقف ويورثونها مع لغة الكلام دون خوض في تفاصيلها البنائية ، وفي الجانب الآخر قد تأخذ طابع الفصاحة عند البعض فيعلموا أسرارها ويلتزموا شروط إنشائها . أما علي مستوي العواطف والمشاعر ، فهي الجهد الإنساني الوحيد القادر علي جمع مختلف الأعراق في إطار أدائه دون حاجة إلي لغة وسيطة للشرح والتفسير فالآسيوي والأوروبي والأفريقي سيجمعهم رد فعل مشترك دون أن يعرف أياً منهم لغة الآخر ، وإذا ما تم إنجاز أي عمل آخر بذات المستوي من الانسجام والتناسق في الاستجابات وردود الأفعال حتى بين أبناء اللغة الواحدة ، فإن نجاحه يرد إلي توظيف عناصر الموسيقي فيه ، فالإيقاع هو وحده جمع الجهود وتنسيقها، إذاً فالموسيقي وعلي الرغم من أنها فن تجريدي - علي حد تعبير أدمان - ورغم ما قد يبدو من أنها بلا مضمون ، تتصل اتصالاً عميقاً ذكياً بالوجدان(٢٥) . وهي عند شوبنهاور فن سام للغاية وتأثيرها علي أعماق طبيعة الإنسان يكون قوياً جداً والإنسان يفهمها تماماً وبعمق ، كلغة كونية متقنة يتجاوز وضحها حتى وضوح العالم المحسوس نفسه(٢٦) لذا أطلق عليها الشاعر لونج فيلو Longfelow اسم اللغة العالمية للبشر(٢٧) وكل هذا يؤكده تطور الموسيقي من خلال انتقالها من حضارة لأخرى في سهولة ويسر في الماضي والحاضر ، لكن هناك سؤال يتبادر إلي الذهن إزاء هذه الحقائق وقدرة الموسيقي علي تجاوز الحدود التي تعوق تواصل الإنسان:

**لماذا لم تسهم الموسيقي وبهذه الخصائص في خلق سلام الإنسان علي الأرض ؟**

فربما كانت هبة لم يحسن الإنسان تقديرها أحياناً! فعلي الرغم من تقدير دورها وإعلاء شأنها في حضارات العالم القديم - ماضياً - والشغف بها وتطور آليات وتقنيات تناقلها - حاضراً - إلا أننا في العصر الراهن كثيراً ما ننظر إليها كعمل ثانوي وجهد هامشي بل ربما نرفضها أحياناً بشكل أو بآخر علي الرغم من أن هذا الرفض لا يعني عدم ممارستها فعلاً فمجرد النطق بالكلمات يحمل من عنصري النغم والإيقاع ما يحمل . ربما كان ذلك مما يعكس عدم كفاية المعرفة بالموسيقي وطبيعتها أو ربما كان سببه سيادة بعض المفاهيم السالبة تجاه الفنون عموماً والموسيقي بخاصة من حيث الظن بهلامية عناصر التكوينات الفنية واعتمادها علي المزاجية أو الذاتية البحتة ، وذلك مما يتنافى مع طبيعة وحقيقة الفنون إذ أن الأشكال في الفن عموماً تحتاج إلي الدقة والتحديد وهي مطالب تكون أكثر تركيزاً في مجال العمل الموسيقي وذلك ما يوضحه فيلب فينكس بقوله (من الصعب أن نجد نظيراً في أي ميدان آخر من ميادين العمل الإنساني للجهد الذي يبذله عازف الموسيقي أو قائد الفرقة الموسيقية)(٢٨) وما مرد ذلك إلا إلي طبيعة العمل الموسيقي وما يتسم به من دقة يصفها أروين أدمان علي أفضل وجه قائلاً: (إن هذا الفن الصوتي الذي يبدو عند سماعه لأول مرة كأنه تلقائي تماماً ، ويظهر عند النظر فيه عن كثب أنه فن منتظم ورياضي علي نحو بالغ الحدة وذهني

في صرامة)[٢٩] وهو وصف لا ينطبق علي موسيقي حضارة دون غيرها بل هذه صفات العمل الموسيقي إينما وجد ومتى وجد .

إذًا ... كيف يمكننا أن نستفيد من هذه الشروط في تعميق مفاهيم التعايش والتسامي؟ فمجرد الشغف بسماع الموسيقي أو ممارستها لا يعني تحقيق النتيجة المرجوة بل الوعي بدورها وإدراك طاقتها الدافعة سلباً أو إيجاباً ومعرفة كيفية الممارسة الموسيقية بأدق تفاصيلها في كل ما يتعلق بها من فعل واستجابة ، فالموسيقي (وبوصفها تعبير لا كلامي تجمع ولا تفرق ، مما يجعلها وسيلة مثالية للتكامل الاجتماعي)[٣٠] وعليه فحاجتنا الحقيقية تكمن في ضرورة استنباط هذه القدرة وتوظيفها في حل مشكلات الحياة في مختلف جوانبها فالموسيقي وعلي حد تعبير بويثيوس: (جزء من طبيعتنا الإنسانية ولها القدرة علي تحسين خلقنا أو الحط منه)[٣١] لذا ، اقتربت الموسيقي عند شوبنهاور إلي حد بعيد من الفلسفة باعتبار تعبيرها بواسطة النغمات عن الطبيعة الباطنية للعالم[٣٢] وهو ما قاد أفلاطون إلي القول بأن الفلسفة نوع رفيع من الموسيقي[٣٣] ونحن نحتاج أيضاً إلي تقدير دور الفنان وتفهم مشاعره في صدقها ونقاء قلبه وتسامحه وصفاء ذهنه في النظر إلي العالم ، لندرك في آنٍ واحد قدرة الموسيقي علي السمو بالإنسان من جهة ، وقدرة الفنان علي وضع تصور أفضل للحياة من جهة أخرى فرغبة الموسيقي الحقيقي في إسعاد الإنسانية لا تضاهيها رغبة أخرى ، وهو ما عبر عنه فرانز ليست× بقوله (إن أمشاط البيانو تحترق تحت أناملي لأننى أريد أن أكتب للناس موسيقي الرجل الشريف الحر)[٣٤] وهو ما لخصه ريتشاد فاجنر× في رسالة منه إلي ليست قائلاً: (لو أن العالم كان ملكاً لنا ، نحن أهل الفن ، لوهبنا الناس سعادة عظمي !)[٣٥] فهلا ارتقينا إلي هذه الدرجة من محاولة ملء النفس بالخير وبعث روح الفنان في كل إنسان حتى نتجاوز به حدود الصراع الضيق والكبرياء الزائف وهلا وعينا الدرس الذي يقدمه بتهوفن قائلاً: (إن الفنان الحق ليس به كبرياء ، فالفن لا حدود له ، والفنان الحق يحس دائماً كم هو بعيد عن الهدف ، عن الشمس التي تلتمع بعيداً هناك)[٣٦] شمس المعرفة والوعي بحقيقة طبيعة نزوع الإنسان إلي الخير وفهم الإنسانية في معناها الأسمي وتقدير الجهد وإعلاء شأنه وتوجيهه نحو الارتقاء بعطاء هذا الإنسان فالعمل والبناء أيسر وأجدي نفعاً للنفس من خمولها وإهدار طاقتها في التخريب ، وتدريبها علي جهد وعناء التفكرّ والتأمل بصدق في طبيعة الحياة ومغزاها والتمتع بجمال ألوانها وتقدير فاعلية كل منها وتذوق جاذبيته الخاصة التي لا تستطيع أن تنفذ إلي نطاقها غير النفس التي تم ترويضها علي التواضع ورؤية الآخر وإدارك معاني ما يحمل والإنصات لصوت بريق وتوهج ما لديه من أشياء في إطار ما يسم الحياة من تباين وتعدد وهارمونية وتوافق فطري بقوة تعبر وتتجاوز كل حدود الزمان والمكان والعرق واللون بكل الوعي والإدراك وبأقصى طاقة يمكن إعمالها لإدراك معني الموسيقي ومعني الحياة .

## الهوامش

١- سليم الحلو ص (١٨) .

٢- فتحي عبد الوهاب الصنفاوي ١١٢ ، ١١٣ .

3- Keith R. Newson P.5 .

٤- نبيلة ميخائيل يوسف ٣٨ ، ٤٥ .

٥- مجموعة مؤلفين ، محيط الفنون ٥٥ ، ٥٦ .

٦- فتحي عبد الهادي الصنفاوي ١٦٨ ، ١٦٩ .

7- Ram Avtar P.9 .

٨- جوليوس بورتنوي ٢٦ .

٩- المصدر السابق ٤٢ .

١٠- كورت زاكس ٤٧ .

١١- إكرام مطر وأخريات ١١ .

١٢- غطّاس خشبة ٢٥ .

١٣- فتحي عبد الهادي الصنفاوي ١٥٣ ، ١٥٤ .

١٤- المصدر السابق ١٤٦ .

١٥- المصدر السابق ١٤٧ ، ١٤٩ .

١٦- المصدر السابق ٤٣ .

١٧- المصدر السابق ٩٦ .

18- Ram Avtar P.9 .

١٩- محمد محمود سامي حافظ ٩٥ ، ٩٧ .

20- Karen Allihn P.53 .

٢١- أنستازي وآخرون ٧١٨ .

٢٢- نبيلة ميخائيل يوسف ٤٤ ، ٥٩ .

٢٣- المصدر السابق ٥٢ .

24- Charles Leonhard P.3 .

٢٥- أروين أدمان ١١٨ .

٢٦- سعيد محمد توفيق ٢٣٩ .

٢٧/ جوليوس بورتنوي ٣٢٢ .

٢٨- فيليب هـ . فينكس ٦٦٧ .

٢٩- أروين أدمان ١٢١ .

٣٠- نبيلة ميخائيل يوسف ٢٣ .

٣١- جوليوس بورتنوي ٤٦ .

٣٢- سعيد محمد توفيق ٢٤٨ .

٣٣- جوليوس بورتنوي ١٢٤ .

٣٤- سعد مكاوي ٨٩ .

٣٥- المصدر السابق ١٠١ .

٣٦- المصدر السابق ٣٣ .

## المراجع


١- سليم الحلو: تاريخ الموسيقي الشرقية . منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان بدون تاريخ .

٢- د. فتحي عبد الهادي الصنفاوي: الموسيقي البدائية وموسيقي الحضارات القديمة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٥ .

٣- د. صبحي أنور رشيد . الموسيقي في العراق القديم . دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد . الطبعة الأولي ١٩٨٨ .

٤-محمد محمود سامي حافظ . موسيقي الشعوب . مكتبة الأنجلو المصرية بدون تاريخ

٥- سعد مكاوي . لو كان العالم ملكاً لنا . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .

٦- نبيلة ميخائيل يوسف . العلاج بالموسيقي . بدون دار نشر . بدون تاريخ .

٧- سعيد محمد توفيق . ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور . دار التنوير للطباعة والنشر . بدون تاريخ .

٨- إكرام مطر وأخريات . تدريس الموسيقي . دار العلم والثقافة الكويت ١٩٨٦.

٩- مجهول المؤلف . الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام . غطاس عبد الملك خشبة (تحقيق وشرح) الهيئة المصرية العامة للكتب ١٩٨٣ .

١٠- مجموعة مؤلفين . محيط الفن .

١١- أنستازي وأخرون . كتاب ميادين علم النفس النظرية والتطبيقية ، المجلد الثاني ، الميادين التطبيقية . أحمد زكي صالح وآخرون (ترجمة) دار المعرفة الطبعة السادسة ، بدون تاريخ .

١٢- أروين أم دان . الفنون والإنسان . مقدمة موجزة لعلم الجمال . مصطفي حبيب (ترجمة) مكتبة مصر بدون تاريخ .

١٣-جوليوس بورتنوي . الفيلسوف وفن الموسيقي . فؤاد

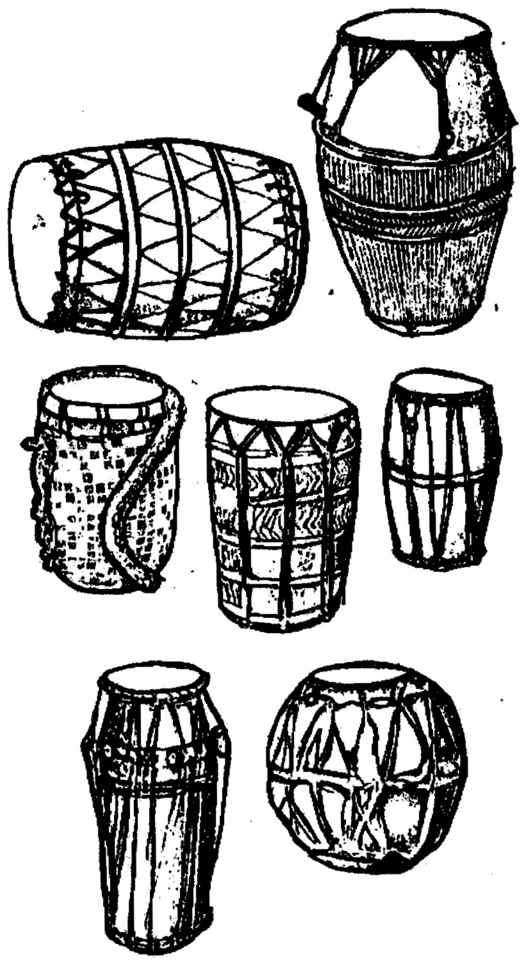
زكريا (ترجمة) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ .
١٤- فيلب هـ . فينكس . فلسفة التربية . محمد لبيب النجيحي (ترجمة) دار النهضة العربية ، ١٩٨٤ .
- كورت زاكس . تراث الموسيقي العالمية . سمحة الخولي (ترجمة) دار النهضة العربية ، ١٩٦٤ .

16- Keith R. Newson. Listening to Music. Fredrick Warne and co. LTD. London, New York. 3rd Reprint 1975

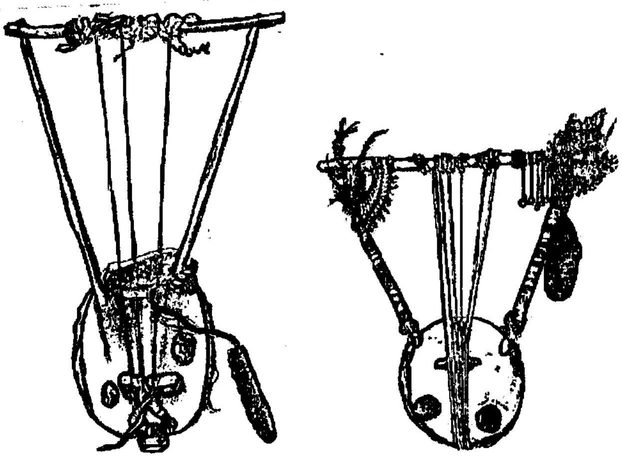
17-Ram Avtar "VIR" Theory of Indian Music. Pankaj Publications, New Delhi. 1st Edition 1980.

18-Charles Leonhard - Robert W House. Foundation and Principles of Music Education. Mc - Graw - Hill book Company, 1972

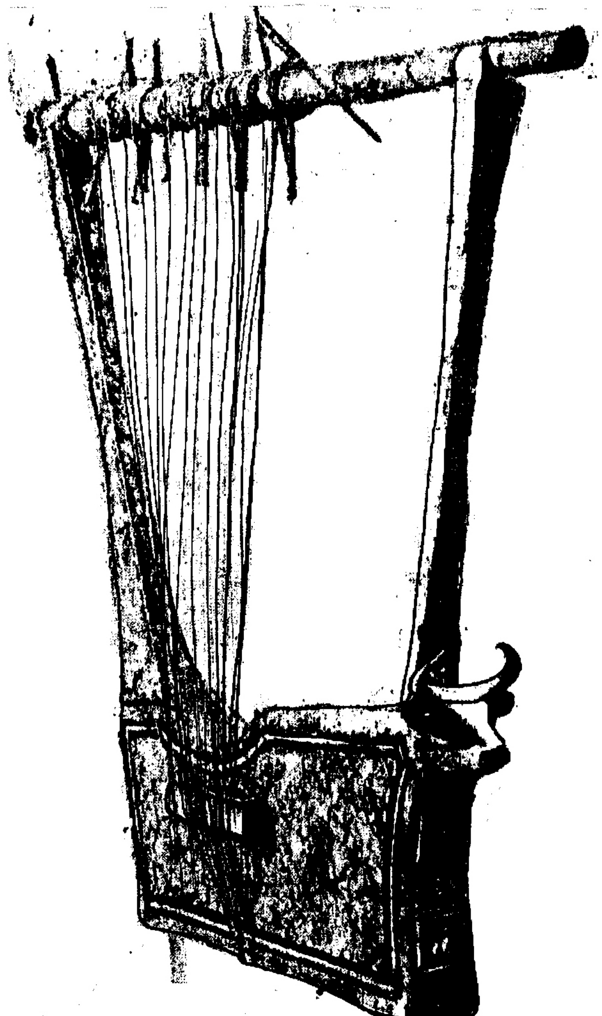
19- Karen Allihn. Orchestral Music: A career in Germany. Deutchland. E. 1 No.



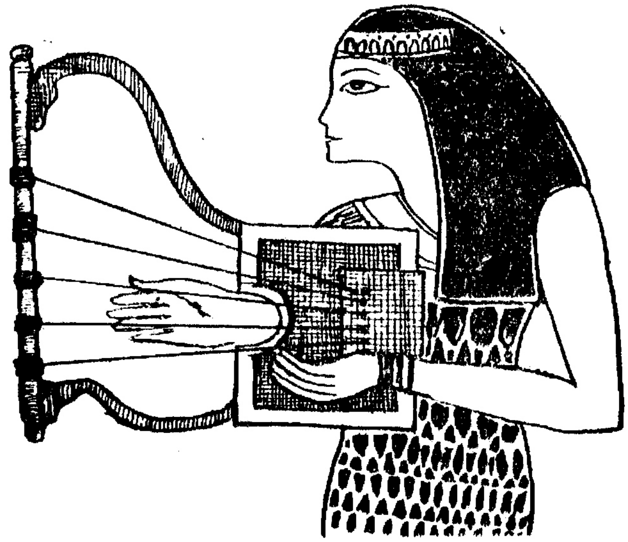
رقم ( ١ ):-مجموعة من الطبول ،أفريقية ،آسيوية .من الفخار، جذور الأشجار أو النباتات الجافة.



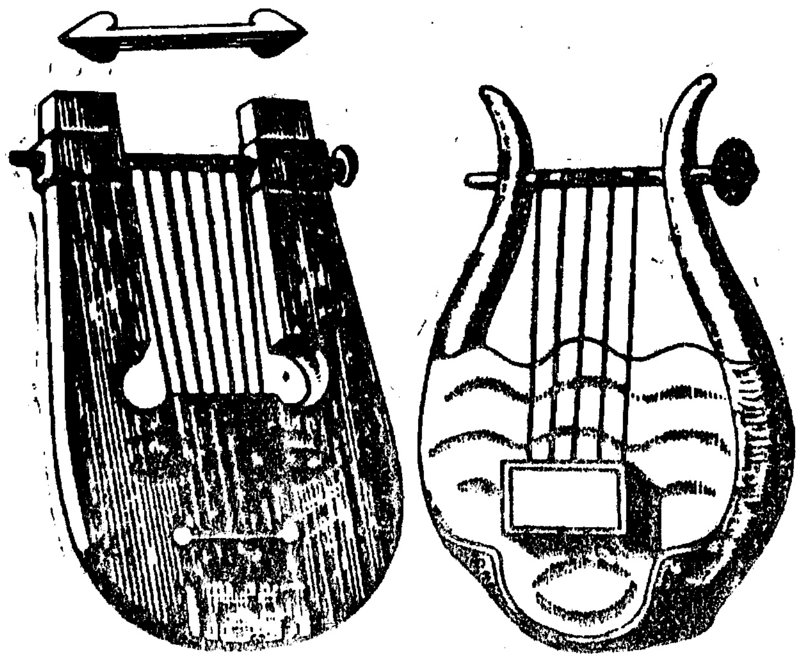
رقم ( ٢ ): أ–-قيثارات أفريقية



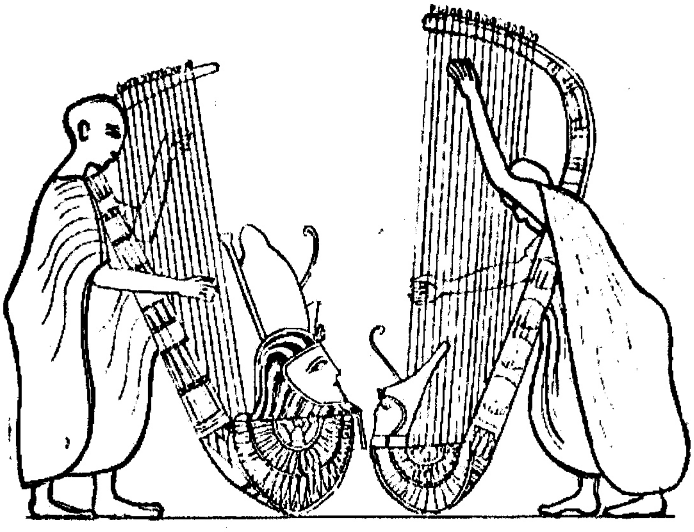
ب–قيثارة سومر،من أهم المكتشفات الاثارية فى تاريخ الموسيقى ، ٢٦٠٠ق.م.

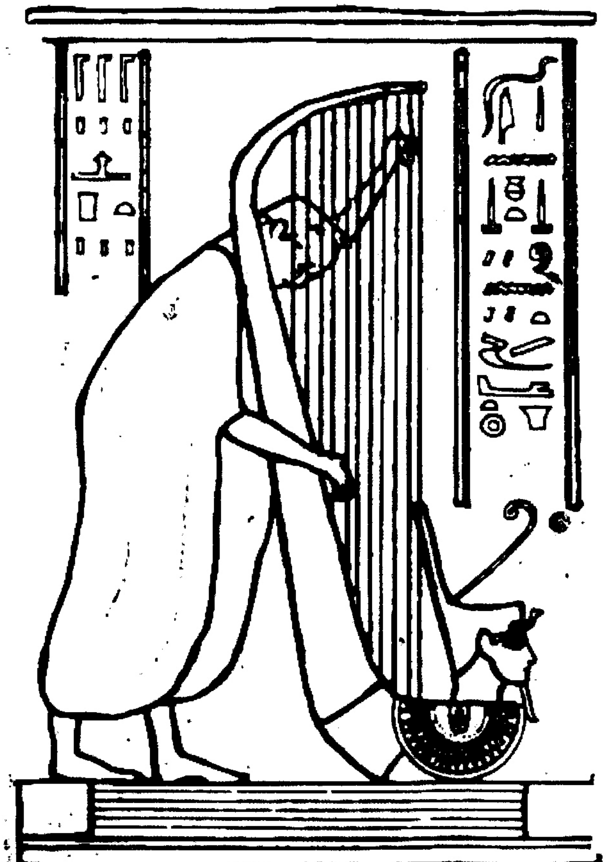


ج. كناره من الحضارة الفرعونية .

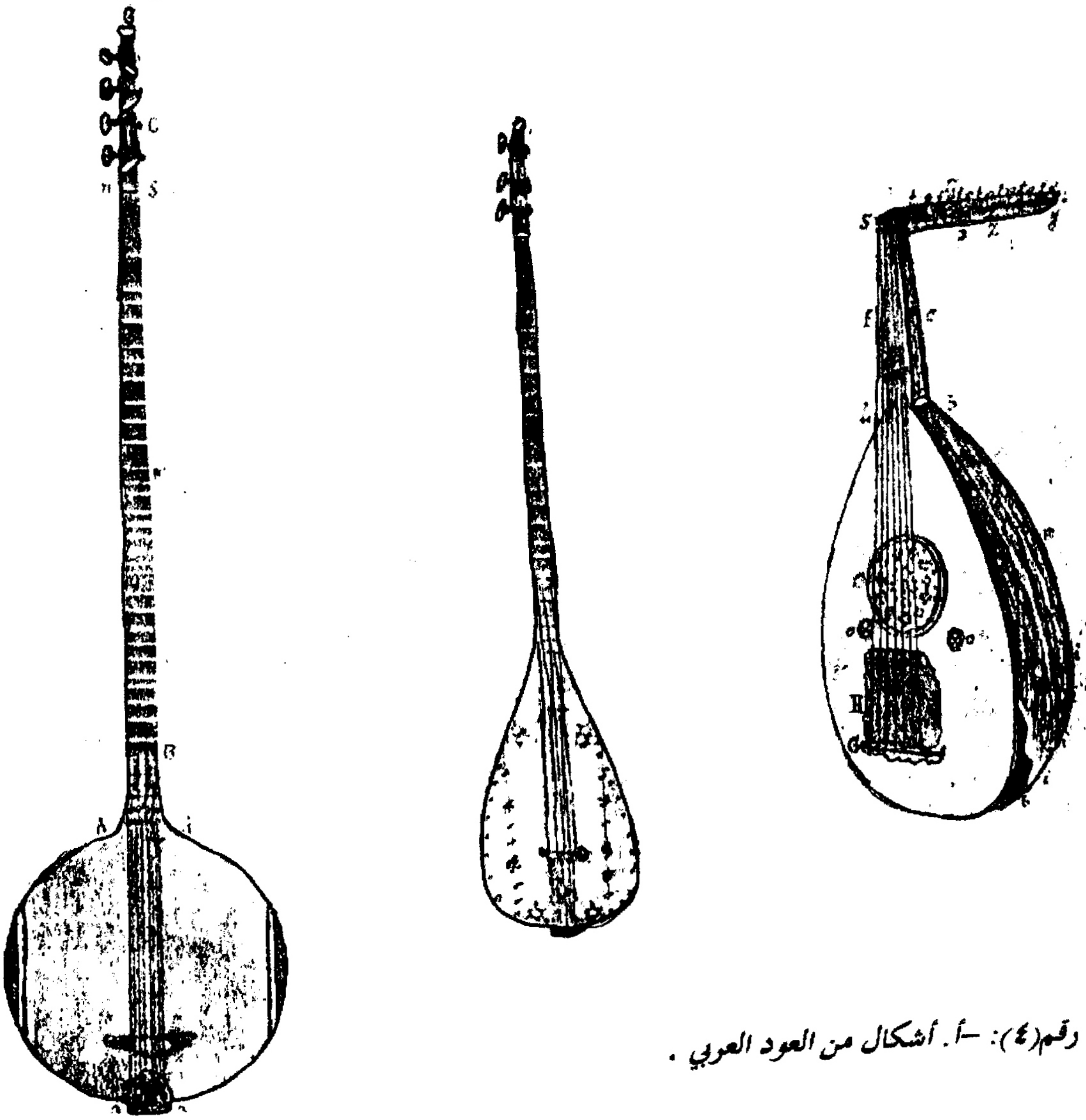


د. نماذج من الليرة في الحضارة اليونانية .

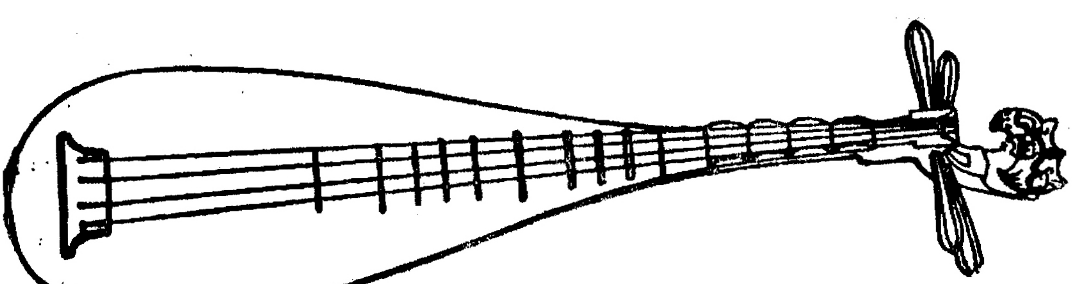




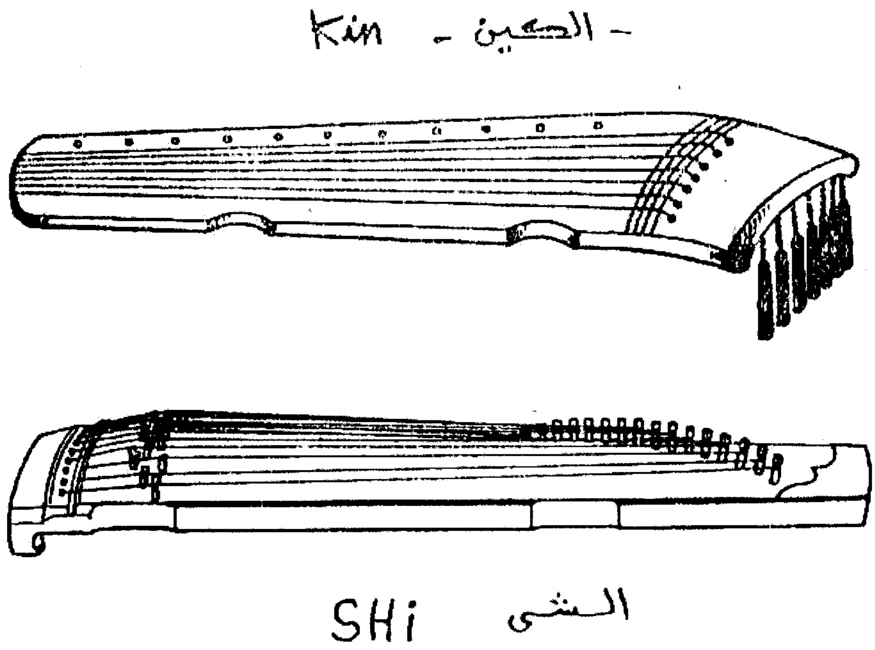
رقم (٣): - الجنك ( الهارب)في الحضارة الفرعونية.



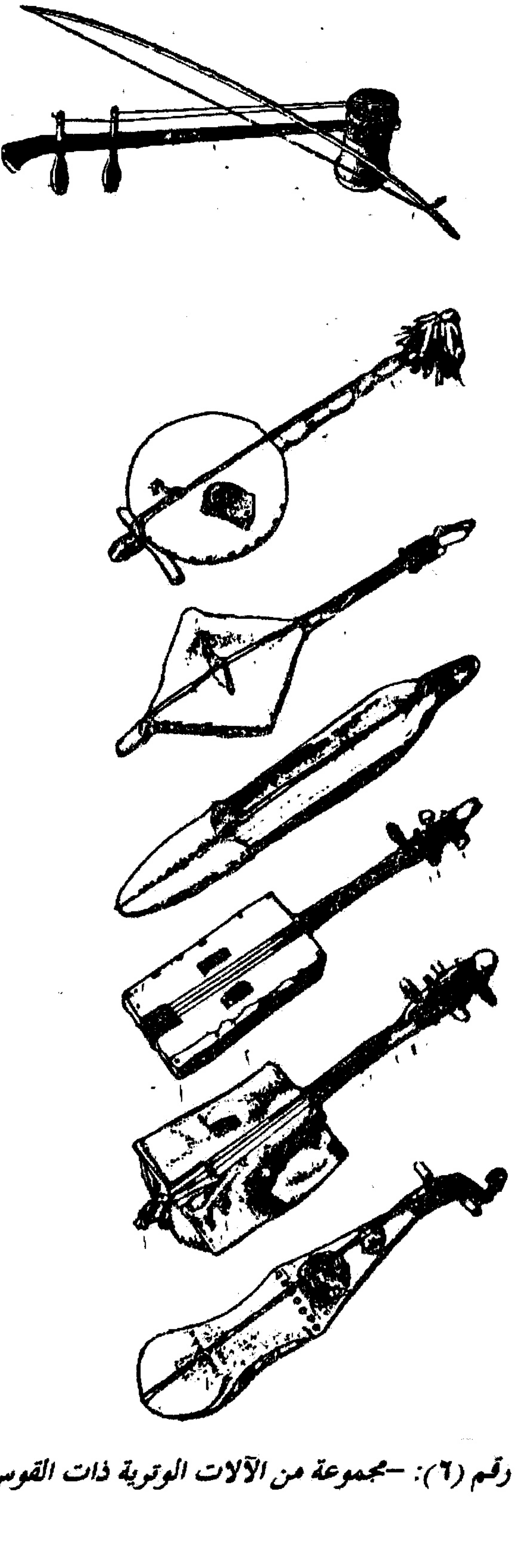
رقم(٤): -أ. أشكال من العود العربي .



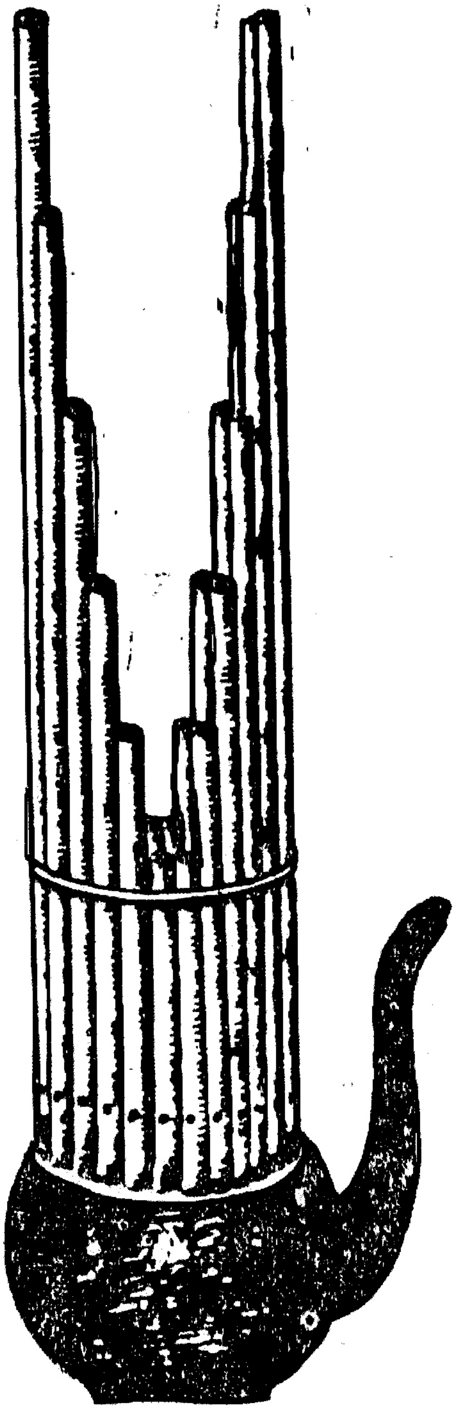
ب. العود الصيني.




رقم (٥): – آلات الكين ، الشي من الحضارة الصينية وشبيهة بالقانون العربي والسنطور في حضارات ما بين النهرين والسمبال في دول البلقان .



رقم (٦): -مجموعة من الآلات الوترية ذات القوس.



رقم (٧): -آلة الشينج الصينية .

# الألعاب الشعبية المصرية (*) رؤية تصنيفية

حسام محسب
▪▪▪ مصر



اللعب هو نشاط وكل نشاط يقوم به الإنسان يشتمل على جانب معين من الأداء سواء كان هذا لأداء فى الفن أو فى غيره. لذلك يعتبر الأداء شكل أساسى فى اللعب فهو يتمثل فى الأداء الحركى والغنائى. ففنون الأداء متعددة مثل " المسرح –الموسيقى–السينما الغناء– الأوبرا– الرقص– الباليه ... وهكذا ". فتعتبر فنون الأداء الجنس الخامس من أجناس الثقافة الشعبية و ذلك طبقاً لتقسيم د/صلاح الراوى فالأداء فى مفهومه هو السلوك الإنسانى الناتج عن انهماك أو انشغال الإنسان فى فعل معين.

(*) جميع الصور الواردة بالمقال من مقتنيات الأرشيف القومى للمأثورات الشعبية المصرية www.nfa-eg.org

إلى من آمن بقيمة العلم والعمل ...

إلى من لم يبخل يومًا بجهد أو مال في سبيل تحقيق حلمه وحلمنا جميعًا وهو مشروع مركز توثيق وتنمية المأثورات الشعبية (الأرشيف القومي للفولكلور) .

إلى الإنسان الذي أحببناه دكتور **أسعد نديم** ...

ولد في ٨ ديسمبر ١٩٢٨ توفى في ٢٤ أبريل ٢٠١١

- حاصل على ليسانس من قسم الفلسفة فرع علم الاجتماع بكلية الآداب جامعة القاهرة، ١٩٥٣ دبلوم معهد الدراسات الأفريقية ( أنثروبولوجيا ) جامعة القاهرة، ١٩٦٣ دكتوراه الفلسفة في الفولكلور، من معهد الفولكلور، جامعة إنديانا بالولايات المتحدة، ١٩٥٧.
- خبير في الفولكلور التطبيقي (الفنون والحرف والعمارة التقليدية ) إلى جانب عضويته للعديد من اللجان العلمية منها :- عضو لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة.عضو مجلس معهد الفنون الشعبية .عضو مجلس تحرير مجلة الفنون الشعبية.عضو مجلس إدارة الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية.عضو مجلس إدارة جمعية أصدقاء متحف الفن الإسلامي. عضو مجلس إدارة جمعية أصدقاء متحف قصر المنيل.عضو جمعية الآثار الإسلامية. عضو اللجنة العلمية للمتحف القومي للحضارة المصرية.عضو اللجنة العلمية لأطلس الفولكلور المصري.
- إلى جانب إدارته للعديد من المشاريع منها :- مدير مشروع مركز توثيق وتنمية المأثورات الشعبية ( الأرشيف القومي للفولكلور ). مدير مشروع توثيق وترميم وتنمية منطقة بيت السحيمى.مدير مشروع توثيق الأبواب الأثرية.
- وله العديد من المؤلفات: " كشف الكونغو " في كتاب " كشف أفريقيا " (المحرر:د. زاهر رياض ) ١٩٦١ قبيلة العليقات بالنوبة المصرية: تقرير تمهيدى عن عمدية المالكي، ١٩٦٢ دراسة أنثروبولوجية ميدانية لعمدية المالكي بالنوبة المصرية، ١٩٦٣ تقسيم العمل في عمدية المالكي بالنوبة المصرية، مؤتمر النوبة،١٩٦٤ دراسة ميدانية عن السينما المصرية (بحث لشركة فيلم نتاج)،١٩٦٤ (ترجمة كتاب ) الفيلم فى معركة الأفكار، تأليف جون هوارد لوسن، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨ المعيشة دون ماء ( بالإنجليزية )، دراسة ميدانية للمناطق المحرومة من مياه الشرب حول القاهرة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة،١٩٧٨ مشروع توثيق وترميم بيت السحيمى ( بالعربية والإنجليزية معا)، ١٩٩٧ فنون وحرف تقليدية من القاهرة، قطاع العلاقات الثقافية الخارجية، وزارة الثقافة، ١٩٩٨ توثيق وترميم وتنمية منطقة بيت السحيمى، فى كتاب " القاهرة التاريخية "، وزارة الثقافة، ٢٠٠٢ ترميم وصيانة المناطق الأثرية والتاريخية، تحت الطبع.

ويشير آرثر ريبيرا في مفهومه للأداء فى قاموسه المعروف حول مصطلحات علم النفس (إن الأداء هو سلوك يتم بقدر معين من المهارة فى مجال معين أى أنه يتطلب قدر معين من التدريب والاستعداد حتى يصل المرء فيه إلى مرحلة التمكن والاستعداد) [1] لذلك فاللعب يعتبر جذر من جذور الأداء أى أنه نوع من أنواع النشاط الإنسانى ولكنه ليس مجرد نشاط جسمى فقط ولكنه نشاط عقلى أيضاً.

ونستطيع أن نتخيل ذلك من خلال تتبع الأطفال وهم يكبرون فسنلاحظ أن الأطفال لديهم قدرة عالية على ابتكار ألعاب صغيرة وأصدقاء خياليين وأعداء و وحوش (ولكن سرعان ما يبدأ بامتصاص عناصر من ثقافة مجتمعه من خلال اتصالاته المختلفة أى أنه يكتسب عادات وتقاليد مجتمعه وهذا يعنى أن الطفل يولد مرتين أولهما : ولادة عضوية بيولوجية وثانيها: ولادة ثقافية حيث يتحول فى الولادة الثانية إلى كائن ثقافي) [2].

فثقافة الأطفال تمثل جزء من ثقافة المجتمع ، فلغة الأطفال وأدائهم فى اللعب وطرقهم فى التعبير عن أنفسهم ومهاراتهم المختلفة وطرقهم فى التخيل تختلف عن تلك التى يختص بها الكبار. ولكن بالنسبة لألعابهم الشعبية التى يؤودونها منذ الصغر حتى الكبر فما زالت تمارس اليوم فى الريف وخاصة فى الموالد. ( فاللعب دوره الأساسي والفعال فى حياة الإنسان فى أنه يزود الإنسان بمجموعة متنوعة من الخبرات والممارسات الحسية والحركية المهمة التى تجعله يستمر فى الحياة بشكل طبيعى ويعمل أيضاً على تنمية قدراته ومهاراته التى تمنعه من أن يدرك ويتعرف ويتحكم فى العالم من حوله "فألعاب الأطفال بسيطة فى تنظيمها وتلقائية فى أدائها أى أنها لا تحتاج إلى ملاعب أو معدات فهى تؤدى داخل الحجرات أو فى ساحات المدارس .... وهكذا ) [3].

فالطفل كل ما يحتاجه هو الرغبة فى اللعب وبعض المعدات البسيطة الموجودة فى البيئة التى يعيش فيها. فألعاب الأطفال التى يبدأ الطفل فى أدائها فهى تبدأ مع بدأ نمو قدراته الحركية فهى تعتبر مجرد حركات عشوائية تأتى استجابة لاستثارة أعضاء الحس لديه من مرحلة الحبو إلى السير وتعلم الكلام والمشى والجرى ....إلخ.

**ومن أهم الدراسات في مجال الألعاب الشعبية هي :**

١- أحمد رشدي صالح "الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك " وهى ضمن محاضراته لطلبة الدراسات العليا آداب الإسكندرية ١٩٧٥ نشرت بعد وفاته في العددين ٢٦،٢٤ مجلة الفنون الشعبية القاهرة ١٩٨٨/ ١٨٨٩.

٢- أحمد الصباحي عوض الله خليل " المهارات والألعاب الشعبية : فرعونية ، ريفية ، حضرية . دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٩ ويعرض هذا الكتاب وصف وتحليل لأكثر من عشرين لعبة شعبية ، بالإضافة إلى بيان عن مصادر كل لعبة وانتشارها وقانونها ومراحل ممارستها مع الشرح ببعض الرسوم التوضيحية .

٣- حسن على عبد العزيز ، محمد حامد الأفندي " خمسمائة لعبة " وفيه يعرض المؤلفان وصف بسيط ل خمسمائة لعبة من ألعاب الأطفال وقسموها إلى أربعة أقسام

١- سيكولوجية فنون الأداء- تأليف : جلين ويلسون، ترجمة د. شاكر عبد الحميد، مراجعة د. محمد عنانى- عالم المعرفة- المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداء - الكويت - حزيران ٢٠٠٠.

٢- سمير جابر : الفنون الشعبية المصرية (عبد الحميد يونس ، نبيلة إبراهيم) مطبعة دار الإسكندرية للطباعة والنشر. سنة النشر ٩٤.

٣- كمال الدين حسين : "ألعاب الأطفال الغنائية" ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٩١.

رئيسة وهى ألعاب اجتماعية ، ألعاب ترفيهية ، ألعاب حركية ، ألعاب كشفية وإرشادية .

٤- محمد عادل خطاب " الألعاب الريفية الشعبية " مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٦١ يعرض الكتاب مقدمة تاريخية عن اللعب وأهميته ووظائفه وأثره على المجتمع ثم يعرف الألعاب الريفية وقد قسم الألعاب إلى ألعاب ريفية هادئة وألعاب ريفية بسيطة وألعاب ريفية جمعية مع رصد للقوانين التي تتحكم في كل لعبة .

٥- دراسة ماهر صالح ألعاب الأطفال وأغانيهم مجلة الفنون الشعبية القاهرة العدد الرابع - ١٩٦٧

٦- محمد عمران " ألعاب الأطفال وأغانيها في مصر" دار الفتى العربي مكتبة التراث ١٩٨٣ ، ويعرض الكتاب لأغاني الأطفال مع توضيح طريقة أداء كل لعبة وقوانينها ، كما يعرض طريقة الأداء الموسيقى للنصوص الشعرية لكل لعبة عن طريق التدوين الموسيقى .

٧- دراسة كمال الدين حسين " ألعاب الأطفال ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٩١.

٨- د. نادية الدمرداش د. علا توفيق " مدخل إلى علم الفلكلور ... دراسة في الرقص الشعبي " يقدم الكتاب مقدمة عن الألعاب الشعبية مع شرح أهمية ووظائف وأثر اللعب على المجتمع كما قامت المؤلفتان بتصنيف الألعاب الشعبية إلى ألعاب حيوانات و ألعاب طيور و ألعاب مطاردة وألعاب سباق و ألعاب منافسة و ألعاب قوة و ألعاب تخمين و ألعاب غنائية راقصة وألعاب تعاون و ألعاب حركة و ألعاب عصا و ألعاب كرة و ألعاب تسلية و ألعاب الأيدي و ألعاب مهارية .

٩- دراسة سامي صديق "لعب العصا " التحطيب " مشروع دبلوم المعهد العالي للفنون الشعبية ، أجيز عام ١٩٩١ .

١٠- دراسة صلاح الراوي الألعاب الشعبية في مصر بحث منشور ٢٠٠٣/٧/١٠ .

١١- دراسة يسرى رياض "رقصة الحصان" دراسة في بعض قرى محافظة الجيزة ، رسالة ماجستير المعهد العالى للفنون الشعبية ، أكاديمية الفنون ١٩٩٦ .

دراسة وهيب محمد لبيب "الألعاب الشعبية ودورها في تنشئة الطفل في المرحلة السنية من ٦-١٢" رسالة دكتوراه - أكاديمية الفنون - ١٩٩٨- ونجد في الرسالة تعريف للألعاب الشعبية ، ويستعرض الألعاب الشعبية مع التركيز على وظائفها ودورها في تنشئة الطفل .

## تصنيف الألعاب الشعبية :-

وهناك العديد من التصنيفات التي وضعت للألعاب الشعبية المصرية وسوف نقوم باستعراضها الآن ثم نقوم باستعراض للتصنيف الذي قام الباحث بوضعه بناء على الواقع الميداني الذي تعرف عليه الباحث من خلال عمله كخبير في الرقص والألعاب الشعبية بالأرشيف القومي للمأثورات الشعبية .

### تصنيف "محمد عادل خطاب"

قسم الألعاب تبعاً لمراحل النمو ويندرج فى ألعابه مبتدئا بالألعاب البسيطة للصغار إلى ألعاب الجماعات للكبار فقد قسمها إلى أربع مجموعات.

**١- ألعاب هادئة**

ويتميز هذا النوع من الألعاب فى أنه لا يحتاج إلى مجهود بدنى كبير لممارستها وهى مثل : (السيجة الثلاثية - الخماسية - السباعية - الطاب - الجديد - الطاقية فى اللعب - الكاية- حنك الديك - جولى على جول عريض - كله كى بين ياخى - البلى - البيجول).

**٢- ألعاب سهلة**

وسميت بهذا الاسم لسهولة وبساطة قواعدها وأنها أيضاً لا تحتاج إلى شرح كبير وهى مثل : (دق الكف - التغليفات - حجر دار - شفت القمر - عسكرى تضييق - كيكى على العالى - حبة ملح - صيد السمك - دق المغزل - صيد الحمام - أنزل يا عم - أبونا ضربونا - يا عم يا جمال - أنز ولا تزلزل).

**٣- ألعاب التنافس**

وهذه الألعاب هى تتيح للاعب إظهار قدرته فى اللعب وتميزه عن باقى أفراد جماعته وهى مثل : (التحطيب - البحر المالح - عسكر حرامية الجمل - القط والفأر - أنا الغراب الخطاف - عندك لبن طلع النخل - بلتج بلتجتين - البيوت أو الحجلة).

**٤- ألعاب جماعية**

هذا النوع من الألعاب يعوّد اللاعب على التعاون والطاعة وتتميز هذه الألعاب بكثرة قوانينها وتعددها مثل : الحكشة - ستت بتت - العصفورة - اللجم البحرى - اللجم القبلى - المحاكشة - أوسنو - الناصوب .

**وقد قسمت أيضاً الألعاب من حيث نوع الممارسة إلى :**

أ) ألعاب الفتيان

وهى التحطيب - السبع طوبات - بلتج بلتجتين - العصفورة والمضرب - شد الأيدى - القيام الصينى - شد العصا - مباراة قتال الكلاب.

ب) ألعاب الفتيات :-

وهى حبة ملح - التعلب فات - أنا الغراب الخطاف - الرستة - الكرة الموسيقية - الحجل.

وقد قسم أيضاً الألعاب إلى أربع مجموعات وفقاً لمراحل النمو التى تقابل المراحل التعليمية وهى :

- ■ ألعاب المرحلة الابتدائية وما يعادلها.
- ■ ألعاب للمرحلة الإعدادية وما يعادلها.
- ■ ألعاب للمرحلة الثانوية وما يعادلها.
- ■ ألعاب للمرحلة العالية وما يعادلها)[٤] .

يرى الباحث أن هذا التصنيف يضم بعض الألعاب الشعبية الموجودة حالياً فى مجتمعها وما زالت تمارس حتى الآن فى بيئتها. مثل لعبة السيجة بأنواعها وعسكر وحرامية و القط والفأر - الحجلة - السبع طوبات. أما بالنسبة لباقى الألعاب الأخرى فمنها من تحول إلى رقصة مثل لعبة التحطيب والبعض الآخر لم يعد معروف لدى الناس ولدى الباحث في بيئتها .

**تصنيف حسن عبد العزيز ومحمد حامد الأفندى**

فقد قسم الألعاب إلى أربعة أقسام يندرج تحت كل قسم عدد من الألعاب حيث وصلت هذه إلى خمسمائة لعبة وهى مقسمة كالآتى :

**القسم الأول**

١- ألعاب اجتماعية "التعارف" .

٢- منافسات وألعاب تبادل الأدوات.

**القسم الثاني**

١- ألعاب ترفيهية "ألعاب الفكاهة" .

٢- ألعاب عقلية.

٣- ألعاب الحيلة.

**القسم الثالث**

١- ألعاب حركية.

٢- مسابقة التتابع.

**القسم الرابع**

١- ألعاب كشفية وإرشادية.

● حاسة الشم.

---

٤ - محمد عادل خطاب : "الألعاب الريفية الشعبية"، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٤.

● حاسة السمع.
● حاسة النظر.
● حاسة التذوق.

**٢- مهارات حياة المعسكر**

● إيقاد النار.
● العقد.
● قوة الملاحظة.
● الإشارة.
● ألعاب البوصلة.
● الإسعافات الأولية.
● الخيام.

**٣. ألعاب الفرق والطلائع** [٥].

ويرى الباحث أن هذا التصنيف لا يعد من الألعاب وإنما معظمه مهارات يكتسبها المرء أما عن طريق اللعب أو تكون موجودة فيه مثل حاسة الشم والبصر واللمس وحدث لها نمو.

## تصنيف "فاطمة يوسف القلينى"

وتم تضمينها تبعاً للدور الوظيفى وما يناسب كل مرحلة سيئة كالآتى :

**١. ألعاب تلقائية**

وتمثل الأشكال الأولية للعب وفيها تغيب القواعد والنظم وهى نوع من الألعاب الاستكشافية التى يتعرف فيها الطفل على أعضاء جسده.

**٢. اللعب بالأدوار**

ويقوم فيها الطفل بتمثيل الأدوار من خلال المحاكاة حيث يأخذ اللعب الشكل الإيهامى أو الشكل التوهمى وهى خاصة بالطفولة المبكرة وهى تعكس الثقافة السائدة فى المجتمع.

**٣. الألعاب التركيبية**

ويقوم على الفك والتركيب وهذا النمط من اللعب يساعد على تطوير ملكات الطفل الإبداعية والابتكارية .

**٤. الألعاب الفنية**

ويعبر الأطفال فيها عن موضوعات مختلفة تتصل بالحيوانات والأشجار والمنازل والبيئة وتلعب المستويات الاجتماعية والاقتصادية دوراً فى هذه الألعاب.

**٥. الألعاب الرياضية والترويجية**

وهى تبدأ بما يعرف بألعاب الأم وألعاب الاستغماية والثعلب فات وغيرها.. وهى نمط اجتماعى قليل القواعد وتتطور هذه الألعاب بعد ذلك إلى اختيار المهارات كالسير على الحواجز ورصيف الشارع والقفز من أماكن عالية. وفى مرحلة تأخذ شكل ألعاب المنافسة.

**٦. الألعاب الثقافية**

وهى ألعاب تعكس ثقافة المجتمع ويكتسب الطفل من خلالها معارف ومعلومات وخبرات مجتمعة حيث يتعلم الطفل مفاهيم التعاون والقيادة والتفاعل الاجتماعى والتعرف على هوية مجتمعه المحلى.

**٧. الألعاب الإلكترونية**

( وهى أحدث الأنماط التي بدأ الطفل يتعامل معها وقد انتقلت هذه الألعاب إلينا من المجتمعات الرأسمالية ويؤكد الباحثون أنها تشوه ذاتية الطفل وترتبط أحياناً ببعض الانحرافات الإجرامية)[٦].

## تصنيف "أحمد الصباحي عوض الله "

**أ- ألعاب لها وقوانين أدائها ومنها :**

● لعبة العصا (التحطيب).
● السيجة.
● كرة الشراب.

---

٥- حسن على عبد العزيز ، محمد حامد الأفندى : ٥٠٠ لعبة ، عالم الكتب ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٦٧م.

٦- فاطمة يوسف القلينى : المخاطر الإعلامية والثقافية والألعاب المستحدثة على الطفل المصرى ، دراسة منشورة فى الإعلام والمجتمع. دراسات فى علم الاجتماع الإعلامى. دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ، ١٩٩٨م.

- كرة الميسر.
- البرجاس .
- نط الحبل.
- شد الحبل.
- العكش أو الحكشة.
- السبع طوبات.
- التعلب فات فات.
- العصفورة.
- كرة الهوجا.

**ب - ألعاب الموالد**

١- ألعاب الحاوى المصري .
- لعبة المدفع.

٢- ألعاب التياترو المصري .
- لعبة النشان.
- لعبة المسدس .
- لعبة المراجيح [٧] .

ويرى الباحث أن هذا التصنيف يحتوى على بعض الألعاب التى ما زالت تمارس حتى الآن وهى السيجة - نط الحبل - كرة الشراب - شد الحبل - السبع طوبات - التعلب فات فات - وألعاب الموالد ما زالت أيضاً تمارس أما الألعاب الأخرى لم تعد لها وجود حتى الآن.

## تصنيف "وهيب محمد لبيب"

صنف لنفسه تصنيفاً خماسياً وهذا التصنيف قائم بصفة أساسية على الوظيفة والدور الذى تؤديه الألعاب الشعبية.

**أولاً : ألعاب تهدف إلى التفكير والتوقع وحسن التصرف وتنمية الحواس**

١- لعبة السيجة.
٢- لعبة الكوتشينة.
٣- لعبة الحجر الداير.

**ثانياً : ألعاب التأقلم مع البيئة وحيواناتها والوسائل المستخدمة للنقل**

١- لعبة أنا الغراب النوحى.
٢- لعبة التعلب فات فات.
٣- لعبة يا وابور يا مولع.
٤- لعبة عنكب شد وأركب.

**ثالثاً : ألعاب اكتساب اللياقة البدنية وتنمية روح الفريق والسياحة والمناورة**

١- ألعاب المطاردة.
- لعبة الاستغماية.
- لعبة اللطة.

٢- ألعاب السباق
- سباقات الجرى.
- سباق الحمير.
- سباق الدراجات والحمير.

٣- ألعاب القوة :
- لعبة شبر شبرين.
- لعبة نطة الإنجليز.
- لعبة شد الحبل أو الزميل.
- الملابطة (المصارعة).

٤- ألعاب التعاون (روح الفريق) والحركية
- لعبة كرة القدم.
- لعبة السبع طوبات أو السبع شقفات.
- لعبة الحكشة أو الهوكى.
- لعبة ترك تراك (العصفورة).
- لعبة الحجلة.
- لعبة الآل.
- الشقلبات.

٥- ألعاب الشجاعة والإقدام
- السباحة.

**رابعاً : ألعاب الإعداد للأدوار والانتماء والترابط الاجتماعى فى المناسبات**

١- ألعاب الإعداد للأدوار

٧- مد الصباحي عوض الخليل : "المهارات والألعاب الشعبية " فرعونية - ريفية - حضرية " ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكتاب العربى للطباعة.

أ - لعبة العروسة.

ب - لعبة عسكر وحرامية.

٢- ألعاب الترابط الاجتماعى والانتماء

أ - لعبة المرجيحة.

ب - الفوانيس.

ج- المفرقعات " البمب والصواريخ - حرب إيطاليا "

**خامساً : ألعاب تنمية القدرة الإبداعية والمهارات اليدوية :-**

٣- ألعاب تنمية القدرات المهارية :

أ- لعبة الصيادان والسمك.

ب- لعبة الصيد بالنبلة.

ج- لعبة نق نق.

د- لعبة الضريب (أو النيكل) .

٤- ألعاب الإبداع والمهارات اليدوية :

أ- الكاب.

ب- الضفدعة.

ج- المركب.

د- الأبوح.

هـ- الطائرة.

و- المسدس.

ز- الصاروخ.

ح- المدفع.

ط- المروحة.

ى- الملاحة.

هـ- الكرسى.

ل- الأراجوز [٨].

ويرى الباحث أن هذا التصنيف مثل باقى التصنيفات التى ذكرت من قبل يحتوى على ألعاب ما زالت تمارس وألعاب لم يصبح لها وجود إلى جانب وضع ألعاب ليس لها علاقة بالتصنيف الموضوعة به مثل لعبة شبر وشبرين فقد وضعت ضمن ألعاب القوة .

## تصنيف "محمد عمران

وقد صنف ألعاب الأطفال إلى أربعة أقسام رئيسة :

**١- ألعاب عامة**

يا لاعبين كل ليلة - لعبة القمر - يا وابور يا مولع - كركرين تخيلة عويجة - بريلا بريلا - الغراب النوحى - يا طالع الشجرة - يا باجى أمتى - واحد اتنين سرجى مرجى- يا هو يا سيسى- فتحى يا وردة - الرد الرد - التعلب فات - طاج طاقية - افتحولى الباب ده - هنا مقص - يا عم يا جمال - أزيك سلامات - صح صح - نط الحبل.

**٢- ألعاب الكرة**

أباليه - واحد اتنين تلاتة.

**٣- ألعاب القرعة**

كلو بامية - حادى بادى .

**٤- ألعاب المناسبات**

شم النسيم "اللمبى" - عاشوراء "عيدى عيدى" - رمضان "يا فاطر رمضان" - على عليوة - حلو يا حلو - رمضان يابو قلقيلة - العيد "جيلى طويل" )[٩] .

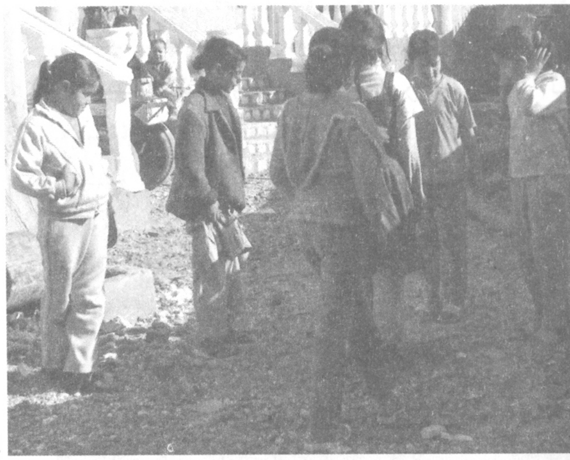
ويرى الباحث أن هذا التصنيف أكثر دقة على عكس الكثير من التصنيفات حيث انه قائم على تصنيف الألعاب طبقا لأنواعها وليس تصنيف قائم على تحليل اللعبة .

**وبعد ان قمت باستعراض مختلف التصنيفات التي تم وضعها من قبل العديد من المتخصصين وبحكم عملي كخبير للرقص والألعاب الشعبية بالأرشيف القومي للمأثورات الشعبية المصري قمت بوضع تصنيف علمي اعتمد على نوع اللعبة ولم يعتمد على وظيفتها مما أدى إلى تجنب التداخل الذي ظهر في التصنيفات الأخرى .**

٨- وهيب محمد لبيب : "الألعاب الشعبية ودورها فى تنشئة الطفل فى المرحلة السنية من"٦ - ١٢" سنة.

٩- محمد عمران : "ألعاب الأطفال وأغانيهم فى مصر" ، دار الفتى العربى ، مكتبة التراث ، ١٩٨٣.

## لعبة الطرونجيلا



قصر الباسل(الفيوم)–ناريمان حمدي عبد الونيس–53003199_26/2/2010

قبل بداية اللعب تقام قرعة لاختيار من الذي يقف في منتصف اللعب مثال:– لعبة (كلو بامية) وهى لعبة ضمن ألعاب القرعة. هذه اللعبة ليس لها عدد محدد من اللاعبين بل بأي عدد ممكن فمثلاً إذا كان العدد (٦) لاعبين. يقوموا برسم (٥) دوائر على الأرض على شكل دائرة كبيرة يقف (٥) لاعبين على كل دائرة ولاعب يقف في منتصف الدائرة وعليه أن يقول كلمة "طرونجيلا" وعلى باقي اللاعبين عند سماعهم هذه الكلمة أن يغيروا أماكنهم إلى دائرة أخرى ومعهم أيضاً اللاعب الذي يقف في المنتصف عليه أن يجرى مسرعاً إلى أية دائرة أمامه و اللاعب الذي لم يلحق بأية دائرة وذهب متأخراً إلى الدائرة فيخرج خارج اللعبة ويحل محله اللاعب الذي سبقه في الوقوف في الدائرة وعليهم أن يمسحوا أية دائرة من الدوائر الخمس وهكذا تتكرر اللعبة والفائز هو اللاعب الذي يستمر إلى نهاية اللعبة.

## لعبة سامي



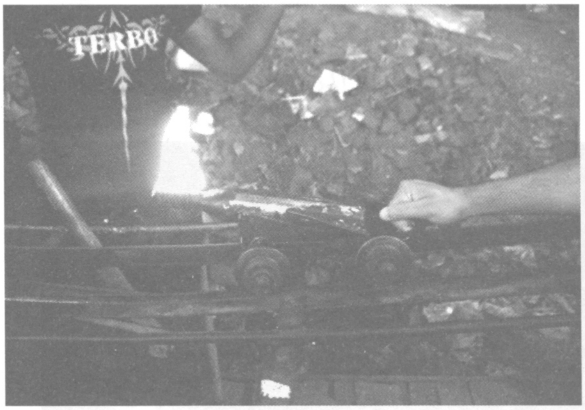
من ارشيف الباحث

هي لعبة من ألعاب البنات الغنائية ويشترك بها لاعبتان فقط حيث تقفا أمام بعضهن ويتناوبن الضرب على كفى بعضهن البعض مرة ورفع اليدين عند كتفها مرة أخرى عند كل جملة في الأغنية وكلمات الأغنية هي :

أنا أسمى سامي سامي .. عاشت الأسامى سامي.. زى ما آل بابا .. نو كلام ماما. آخد البريزة ريزة.. وأتجوز عزيزة عزيزة.. أخد الريال يال.. وأتجوز فريال يال.. أخد الخمسين خمسين.. وأتجوز منى .. منى يا منى يامرات شعبان.. جوزك يامنى قرصه التعبان . صوتي يامنى لمي النسوان .. يالهوتى ياخرابى.. ياجزمتى ياشرابى..يا سمنتى ياروابى.



## لعبة الصاروخ



ميت دمسيس(الدقهلية)__خالد__ 27003604.JPG_23/8/2008

لعبة من ألعاب الموالد الشعبية ويلعبها الأولاد والرجال وهى مصنعة من الحديد الصلب وهى عبارة عن قضيبان على شكل دائري يمر من خلالهما قطعة اسطوانية الشكل بأسفلها أربع عجلات (الصاروخ) وعلى اللاعب أن يدفع بالصاروخ بكل قوة لكي يلف اكبر عدد من اللفات .

## لعبة المرماح



دندرة(قنا)__ نورهان فوزي على__ 2001351.JPG_5/3/2009

من أهم وأشهر الألعاب المنتشرة فى صعيد مصر وغالبا ما تقام هذه ألالعبه في أوقات الاحتفال بالموالد الشعبية والأعياد ويمارسها الفتيان والرجال فقط و تمارس على مساحة واسعة وخالية ويحيط هذه المساحة جمهور كثير من جميع الأعمار من الرجال والنساء.هذه اللعبة قاصرة فقط على كل من يملك حصان الاشتراك فى هذه اللعبة وأن يظهر مهاراته ومهارات حصانه من حيث القوة والسرعة والرقص على أنغام المزمار والطبل البلدي فكل لاعب يمتطى حصانه ممسكا بيده اليمنى عصا طويلة (ثلاثة أمتار تقريبا) ويجرى بالحصان جاعلا العصا على الأرض في الذهاب ويرفع العصا لأعلى عند العودة.

## لعبة علبة الألوان



من ارشيف الباحث

يلعبها أى عدد من اللاعبين وهى من الألعاب التنافسية يقف لاعب بعيدا عن باقي اللاعبين (البواب) في ذلك الوقت يتفق باقي اللاعبين على أن يكون له اسم من أسماء الألوان ويرأس هذه المجموعة (الأم) ثم يأتي البواب يطرق الباب قائلا: تك تك تك فترد الأم : مين على الباب فيرد البواب: أنا البواب تقول الأم: عايز أيه فيقول مثلاً: عايز اللون الأصفر .فيجرى اللاعب صاحب اللون الأصفر ويجرى خلفه البواب ليمسك به وإذا أمسك به يقف في النار أما إذا حاول الفرار منه فيقف في الجنة ثم تتكرر حتى يتم الانتهاء من جميع الألوان وفى النهاية يتم معاقبة كل من وقف في النار بمسكه من ذراعيه مشدوداً من الأمام للخلف قائلين (واحد وحدوه .. اتنين تنتوه .. تلاتة

تلتوه .. أربعه ربعوه .. خمسه خمسوه .. ثم يقذفوه على الأرض) أما من دخل الجنة فيتم تكريمه بأن يحملونه ويمرجحونه .



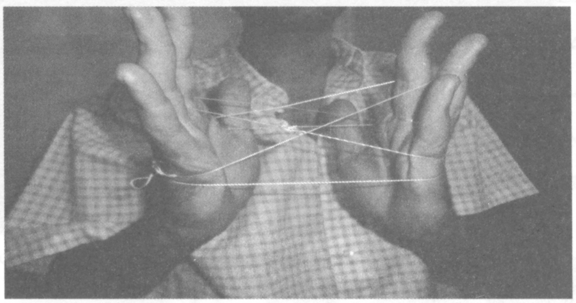
من ارشيف الباحث

## لعبة كان في نجار

هذه اللعبة يؤديها الأولاد أو البنات ويلعبها أى عدد من اللاعبين . يجلس اللاعبون على الأرض في دائرة ويضع كل لاعب يديه على الأرض ثم تبدأ اللعبة فيقول أحد اللاعبين.

كان في واحد نجار حب يصلح باب الدار إيش لونه؟ ومع كل كلمة من هذه الجملة يشاور اللاعب على أيدي اللاعبين حتى أخر كلمة فيرد اللاعب الأخير بأي لون يختاره مثلا: (أزرق). (كم مسمار يلزموا في تصليح هذا الباب؟) يشاور اللاعب أيضا على أيدي اللاعبين حتى أخر كلمة فيرد اللاعب مثلا (سبعة) فيبدأ اللاعب بالعد سبعة مع المشاورة على أيدي اللاعبين واليد رقم سبعة تخرج خارج اللعبة وهكذا تتكرر اللعبة واللاعب الفائز هو الذي يحافظ على يد أو يديه الاثنين حتى أخر اللعبة.

## لعبة الحبل

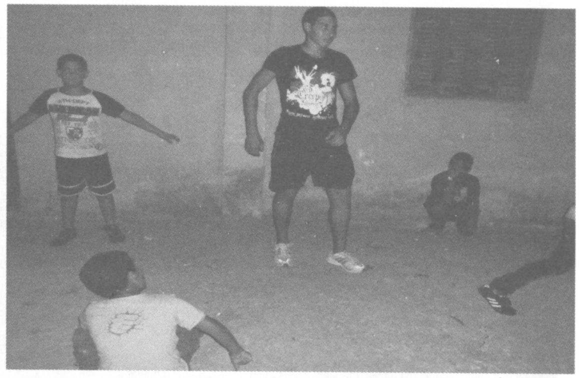


من ارشيف الباحث

هي لعبة ضمن الألعاب التي تستخدم بالأدوات وأدوات هذه اللعبة هى قطعة من الخيط الرفيع فقط وتستخدم عن طريق أصابع اليد وعلى اللاعب أن يمسك طرفي الخيط ويعقدهما مع بعضهما البعض ثم يدخل يديه بداخل الخيط بحيث يكون كف يديه داخل الخيط ويدخل أصبع (الوسطى) لليد اليمنى في طرف الخيط باليد اليسرى ويدخل أصبع(الوسطى) لليد اليسرى في طرف الخيط باليد اليمنى ليكون ممسكاً في النهاية بقطعة الحبل بكفيه بشكل متشابك وعلى اللاعب الآخر أن يأخذ قطعة الخيط بيديه مع المحافظة على نفس الشكل.



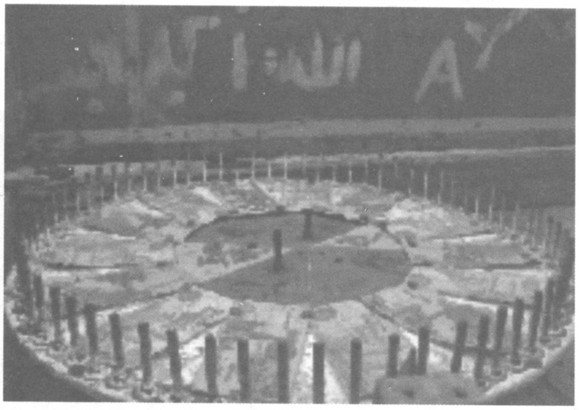
## لعبة على الأمة



من ارشيف الباحث

تبدأ اللعبة باختيار أحد اللاعبين ليقوم بالجري خلف باقي اللاعبين عن طريق لعبة من ألعاب القرعة وهى(حادي بادي كرومبي زبادي شالوا وحطوا كلوا على دى) ومن يكون من نصيبه كلمة (على دى) يكون قد خرج من حيز الاختيار إلى أن يتم تصفيتهم للنهاية حتى يظل واحد منهم فقط يكون هو على الحائط ويطلق عليها(الأمة) أو هو الشخص الذي سيقوم بالجري خلف باقي الفرقة التي تمارس اللعبة وهذا الشخص يظل يطاردهم إلى أن يقوم بمسك احد أفراد اللعبة ويقول كلمه حلالي أى معنى ذلك أنه الشخص الذي أمسكه سيقوم بدوره وهو الجري وراء الآخرين أما باقي اللاعبين فيقوموا بملامسة الحائط ويظل الشخص يطاردهم إلى أن يمسك واحد منهم أو يقوم الباقون بلمس الحائط ويتكرر ذلك مع كل شخص يقع في اللعبة فقوانينها هي لمس الحائط بدون أن يمسكه الشخص الذي يطاردهم وآما أن يقوموا بملامسة ألامه ويبدأ الدور على ذلك ويبدءا دور آخر .

## لعبة الطاره



من ارشيف الباحث

وهى ضمن الألعاب التي تظهر في الموالد والمناسبات الشعبية وهى لعبة متعددة الأشكال فهي عبارة عن قرص دائري من الخشب مرتكز على قاعدة بها قطعة معدنية تسمى (رولمان بلى) وعلى أطراف القرص الدائري مثبت مسامير بمسافات متساوية وبين كل مسمارين قطعة من العملة الورقية فئة (٢٥قرش-٥٠قرش-١جنيه-خمسة جنيها) وفى بعض المسافات لاتوجد أية عملة وعلى اللاعب أو صاحب اللعبة أن يلف القرص فيستمر القرص في الدوران إلى أن يقف عن الدوران وإذا وقف عند أية قطعة عملة من العملات الموجودة فعلى اللاعب أن يأخذ العملة(كسبان) وإذا وقفت في جزء فارغ فهو (خسران) وهذا شكل من أشكال لعبة الطارة. أما الشكل الآخر فيوضع على القرص بدلاً من المسامير والنقود عدد من المصابيح الكهربائية (لمبة) وأمام كل منها رقم وعلى اللاعب يختار رقم قبل أن يلف القرص فإذا توقف القرص و(اللمبة) عند الرقم الذي اختاره فيأخذ هدية من صاحب اللعبة .

## لعبة الكانز



أولاد على(أسيوط)__ حسن رمضان __ 25/10/2010_ 48000948.JPG

وسميت بهذا الاسم لأنها تلعب بعلبة المياه الغازية الفارغة (الكانز).وعلى اللاعبين قبل بداية اللعبة أن يضعوا بداخل العلبة كمية من الرمال. وممكن تؤدى بأى عدد من اللاعبين. وعليهم أن يتفقوا قبل اللعب أن من يحصل على عدد معين من النقاط فهو الفائز. وطريقة اللعب هي من يبدأ اللعب عليه أن يرفع (الكانز) لأعلى قليلا حتى تسقط على الأرض فإذا سقطت على فوهة الكانز فيأخذ ٥٠ نقطة وإذا سقطت على الاتجاه الآخر فيأخذ ١٠ نقاط أما إذا سقطت على جانبها فيأخذ اللاعب الآخر العلبة ويبدأ اللعبة من جديد وهكذا تتكرر حتى يحصل اللاعب الفائز على الرقم المتفق عليه.

## لعبة المروحة



مصطاى(المنوفية)__ مها السيد محمد 22/3/2009__ 5008450.JPG

وهى ضمن الألعاب المهارية الجسدية وهى تتكون من اى عدد من اللاعبين.وطريقة اللعب هي:- أن يقف اللاعبين المشتركين في دائرة واسعة ممسكين بأيديهم مع مراعاة أن يكون لاعبا واقفا ولاعب يكون جالسا على الأرض ممددا قدميه للأمام وهكذا ويبدأ اللاعبون بالدوران جهة اليمين أو جهة اليسار في أطول مدة ممكنة مع مراعاة الحفاظ على شكل الدائرة.

## لعبة المدفع



جبل الطير(المنيا)__أميره سامي__ 2010/11/5_65010760.JPG

وهى ضمن ألعاب الموالد وتظهر أيضا فى المناسبات الشعبية وتشبهه إلى حد كبير للعبة الصاروخ فهي أيضا عبارة عن قضيب حديدي يتراوح طوله من ٤ إلى ٦ أمتار وفى نهايته لوح معدني مثبت بشكل جيد ويمر على هذا القضيب قطعة معدنية اسطوانية الشكل (المدفع) وفى فوهته كمية من البارود أو (البمب) ومثبت علي هذا المدفع عمود طوله تقريبا متران يوضع في هذا العمود كمية من( جنوط السيارات الحديدية) وغالبًا أيضا ما يجلس شخص على العمود على حسب إمكانية وقوة اللاعب فعلى اللاعب أن يدفع بكل قوته بالمدفع حتى يصل إلى نهاية القضيب ويتم فرقعة (البمب).

## لعبة التحطيب



١/٦/٢٠٠٩ ــ دندرة(قنا)ــ مروان رجبــ 41000455.JPG _1/6/2009

وهى ضمن الألعاب التنافسية وهى أيضا من الألعاب المنتشرة في جميع محافظات صعيد مصر وتنتشر. هي تمارس بين رجلين يمسك كل منهما عصا من الخيزران أو الشوم . وغالبا ما تصاحب هذه اللعبة الفرقة الموسيقية وهى مكونة من الطبل البلدي والمزمار وتبدأ اللعبة با الرش من أجل استعراض كل لاعب لمهاراته وقدرته على التحكم بالعصا . وعندما يبدأ اللاعبان بالاشتباك بالعصا مع بعضهما البعض من خلال البدء بالمسالفه تكون هذه هي البداية الحقيقية للعبة التحطيب . ولعبة التحطيب يكون فيها الحكم للجمهور الذي يفصل بين اللاعبين إذا احتدم بينهما الاشتباك. ويلاحظ أن اللاعبين تتفاوت أعمارهم ما بين كبار السن والشباب .

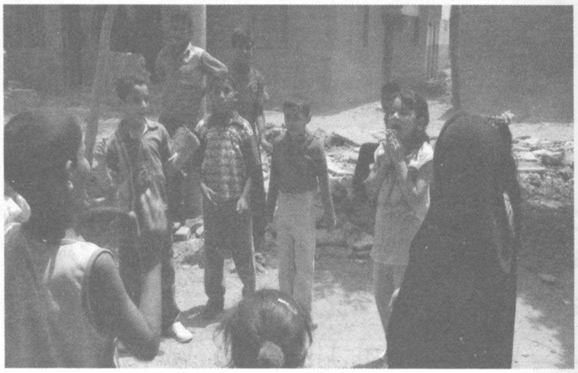
## لعبة كهربه



الشيخ عثمان (أسيوط)ــ محمد شحاتةــ 63002350.JPG _18/5/2010

وهى من الألعاب التنافسية ويشترك فيها الأولاد والبنات معاً . فيتم اختيار أحد اللاعبين عن طريق أحد العاب القرعة (كلو بامية) واللاعب الذي يقع عليه الاختيار هو الذى يجرى خلف باقي اللاعبين وعند محاولة مسكه لأحد اللاعبين على اللاعب أن يقول (كهربه) قبل أن يمسكه فيقف مكانه تماما دون حركه حتى يتم لمسه من أحد أصدقائه ويقول له( شد الكبس) ثم يتابع الجري مرة أخرى فإذا تحرك دون أن يلمسه أحد أو تم المسك به فيقوم اللاعب بالجري مكان اللاعب الذي يجرى خلف اللاعبين.

## لعبة س ص ع



العجميين(الفيوم)-ناريمان حمدي عبد الونيس-26/5/2010 _ 53004336.JPG

يشترك في هذه اللعبة أي عدد من اللاعبين فيتم اختيار لاعب واحد ليكون هو الملك من خلال إجراء قرعة ويمسك بقية اللاعبين أيديهم في أيدي بعض ويقولون: س ص ع لعبة جيل ٢٠٠٠ واحد اثنين ثم يصفقوا ويقوم الملك بغمز أي لاعب برجليه أو بمسك ملابسه ويسوقه على أي لاعب آخر فيمسكه ويضربه على يديه، أما اللاعب الذي ضرب على يديه فيخرج خارج اللعبة وهكذا إلى أن يبقى لاعب واحد هو الذي لا يستطيع أحد ضربه فيلعب أمام الملك وإذا استطاع لمس الملك بيديه يكون هو الملك في الدور التالي من اللعبة.

## لعبة شد الحبل ( وكلناكم عدس)



ميت برم(المنوفية)__ مها السيد محمد __ 16/3/2009_ 5008298.JPG

يشترك في هذه اللعبة أى عدد من المشتركين ويقسم إلى فريقين بالتساوي ،ويقف كل فريق في صف واحد بحيث يكون كل لاعب ممسكا باللاعب الذي أمامه، ويقف الفريقين أمام بعضهما البعض، ويقوم أول لاعب من الفريق الأول بمسك يد أول لاعب من الفريق الثاني ويشدا أيدي بعضهم البعض والفريق الذي يقع أولاً يقول له الفريق الأخر الذي استطاع الإيقاع به "وكلناكم عدس".

## لعبة افتحوا لي الباب ده



أولاد على(أسيوط)__ حسن رمضان__ 22/4/2010 _48003542.JPG

وهى ضمن ألعاب البنات التي تعتمد على الغناء يشترك في هذه اللعبة أي عدد من البنات. بنت تقف في المنتصف وبقية البنات يعملن دائرة حولها ويمسكن أيدي بعضهن البعض، ويدور بينهم هذا الحوار الغنائي:

| | |
|---|---|
| البنت في المنتصف: | افتحوا لي الباب ده |
| البنات في الدائرة: | الجاموسة والدة |
| البنت في المنتصف: | افتحوا لي الباب ده |
| البنات في الدائرة: | الجاموسة والدة |

تقوم البنت في المنتصف بفتح الباب أي توسع أيدي البنات الممسكين بيد بعض في الدائرة وتخرج خارج الدائرة وتجري وتحاول الإمساك بإحدى البنات وإذا استطاعت مسك أي منهن تنزل في المنتصف في الدور التالي .

## لعبة فتحي يا وردة



شبراخيت (البحيرة)__ بثينة محمد فيصل__ 6/3/2010 _31000684.JPG

يشترك في هذه اللعبة أي عدد من البنات يعملن دائرة ويمسكن أيدي بعضهن البعض ويغنون

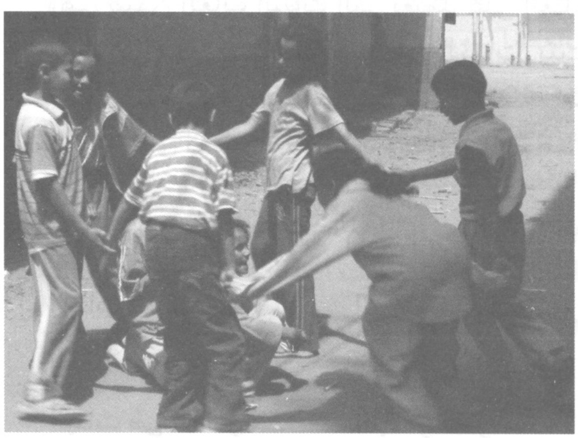
فتحي يا وردة — يوسعن الدائرة للخارج

قفلي يا وردة — يضيقن الدائرة للداخل

نط تلات نطات — ينطن ثلاثة نطات

أثناء غناء هذه الأغنية يؤدون الحركات التي تأتي في نص الأغنية مثل:- دخل رجلك جوه فيحركون أرجلهم لداخل الدائرة و نط تلات نطات تسقيفه تلات سقفات ينطون ويصفقون وهكذا.

## لعبة أمنا الغولة



لعجميين(الفيوم)__ ناريمان حمدي عبد الونيس__ 26/5/20_ 53004300.JPG

يشترك في هذه اللعبة أي عدد من اللاعبين، يقوموا بعمل دائرة ويجلس بداخلها لاعب أو لاعبة. ويدور هذا الحوار الغنائي بين اللاعبين في الدائرة ومن يقف في داخل الدائرة:

المجموعة: أمنا الغولة طقطقي الفوله بتعملي إيه

البنت : بغسل وشها

المجموعة: أمنا الغولة طقطقي الفوله بتعملي إيه

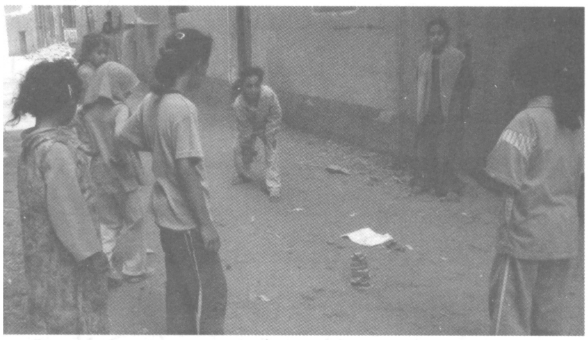
لبنت : بغسل لها رجلها

المجموعة: أمنا الغولة طقطقي الغولة بتعملي إيه

البنت : بسن السكاكين ... الخ

وتمسك البنت في داخل الدائرة قطعتين من الخشب في يدها وتحركهما كأنهما سكينة ومستحد تسنهما، ثم تقوم وتجري وراء بقية اللاعبين وتحاول ذبحهم وأول اثنين تمسكهما يكونا هما اللذان يجلسان داخل الدائرة في الدور التالي.

## لعبة السبع بلاطات (السبعاوية)



العجميين(الفيوم)- ناريمان حمدي عبد الونيس-26/5/2010 _ 53004257.JPG

وهى ضمن الألعاب المشتركة التنافسية وتؤدى من خلال الكرة وتبدأ بعمل قرعة لاختيار فريقين في اللعب ثم يضعوا سبع بلاطات فوق بعضهم البعض ورسم خط على مسافة سبع خطوات ثم يقوم أحد اللاعبين من الفريق الأول برمي الكرة على السبع بلاطات فإذا وقعت يقوموا بالجري لترتيب السبع بلاطات مرة أخرى وعلى الفريق الثاني أن يأخذ الكرة ويضربها على الفريق الأول واحد تلو الأخر قبل أن ينتهوا من ترتيب السبع بلاطات وإذا تم ترتيب السبع بلاطات فذلك يكون الفريق الأول هو الفائز ويعيد الدور مرة أخرى أما إذا تم ضربهم بالكرة قبل ترتيب البلاطات فعلى الفريق الثاني أن يبدأ اللعب بضرب الكرة على السبع بلاطات وهكذا تتكرر اللعبة.

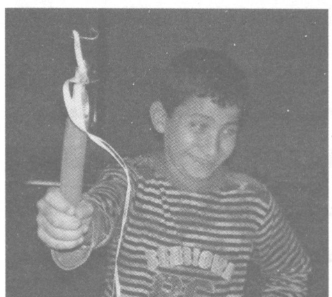
## عجل "من أغطية المياه الغازية"



انشاص البصل(الشرقية)__ هبه صابر__ 1/1/2009_ 4002585.JPG

فهي لعبة ليس بها فائز أو مهزوم وهى من الألعاب التي تعتمد على الابتكار فيقوم الطفل بتصنيعها بذاته أو هو وأصدقائه معاً فهي تصنع من أغطية المياه الغازية وعصا خشبية و شعول قناديل درة(قلاحة). يتم ثقب الأغطية وتربط بأستك بشكل دائري بداخل (القلاحة) ويتم تركيبها أسفل صندوق من البلاستيك أو على حدا كما في الصورة وفى النهاية يتم جر العجلة أو العربية.

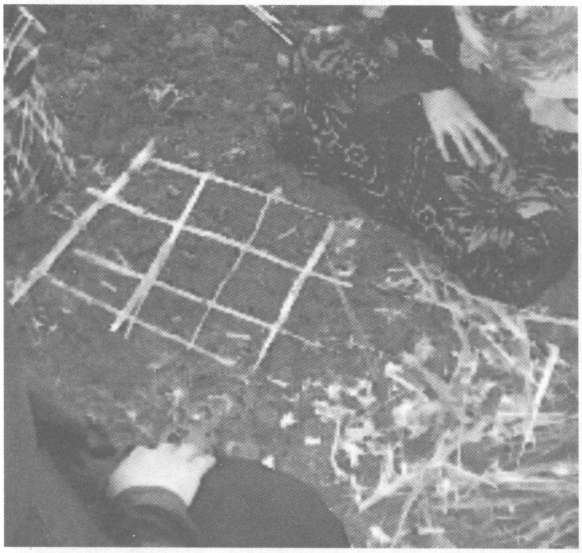
## لعبة الملك والوزير



أبو المطامير(البحيرة)__احمد مصطفي إبراهيم__ 20/3/2010_ 62001273.JPG

تتكون هذه اللعبة من أربعة أفراد وهم الملك والوزير والجلاد والخدام ثم يكتب كل اسم من هذه الأسماء في ورقة صغيرة وتطبق .وعلى كل لاعب ان يختار ورقة فمن يختار الملك هو الذي يحكم وله حكمان ومن يختار الوزير له حكم واحد ومن يختار الجلاد هو الذي ينفذ الحكم أما الخدام هو الذي ينفذ عليه حكم الملك وهكذا تتكرر اللعبة.

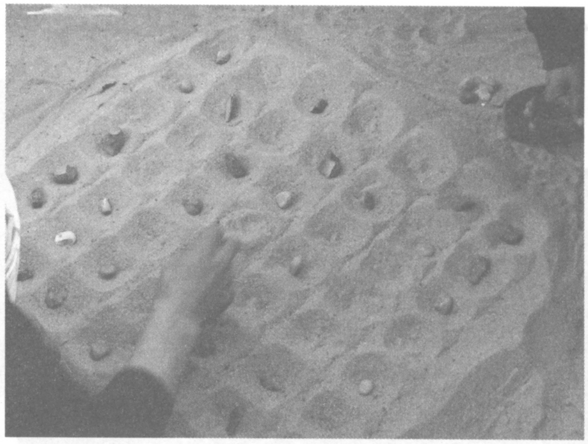
## لعبة السيجا



موط (الوادي الجديد)__ عبد الوهاب حنفي__ 20/4/2009_ 21002282.JPG

هي من الألعاب التي تصلح لجميع الأعمار والفئات وهذه اللعبة لها عدة أشكال :- الشكل الأول: يقوم اللاعبون برسم تسعة عيون (خانات) وكل لاعب يملك ثلاث طوبات أو أى شيء مختلف الشكل عن اللاعب الآخر وعلى كل لاعب أن يلعب مرة واحدة ثم يليه اللاعب الآخر واللاعب الذي يضع الثلاث طوبات في صف واحد بالطول أو بالعرض يكون هو الفائز ثم يبدأو في دور جديد.

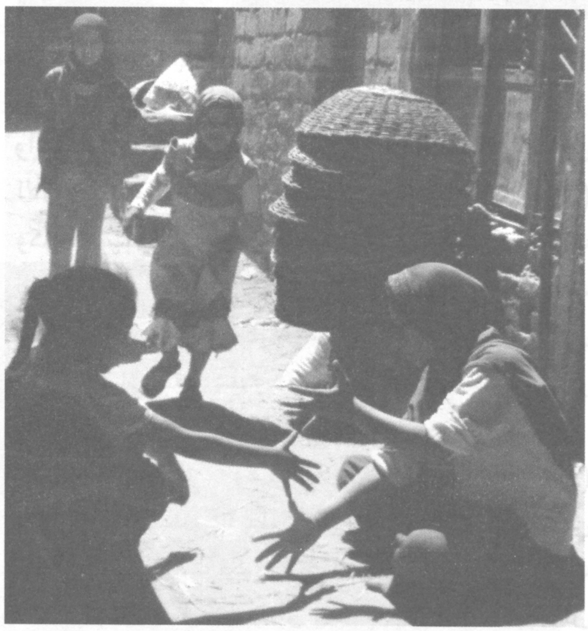
الشكل الثاني : وهى تتكون من ٤٩ خانة (عين) وكل لاعب يملك ٢٤ طوبة أو (كلب) كما يسمى في بعض المحافظات تكون مختلفة الشكل عن اللاعب الآخر وعلى كل لاعب ان يضع طوبه أو طوباتان حسب الاتفاق بشكل عشوائي في الخانات ماعدا الخانة التي في المنتصف حتى تمتلئ الخانات ثم يبدأ اللعب كل لاعب في دوره عليه ان يحرك احد الطوبات مرة واحدة ومن هنا يبدأ استخدام الخانة التي في المنتصف .واللاعب الذي يضع طوبة اللاعب الآخر في وسط طوبتان من التي يمتلكهم



ميت برم(المنوفية)__ مها السيد محمد__ 16/3/2009 _5008062.JPG

تحذف هذه الطوبة من الخانات كلها ويلعب مرة أخرى ثم يلعب اللاعب الآخر . ومن ينتهي من أكل طوبات اللاعب الآخر أولاً فهو الفائز.

## لعبة شبر شبرين

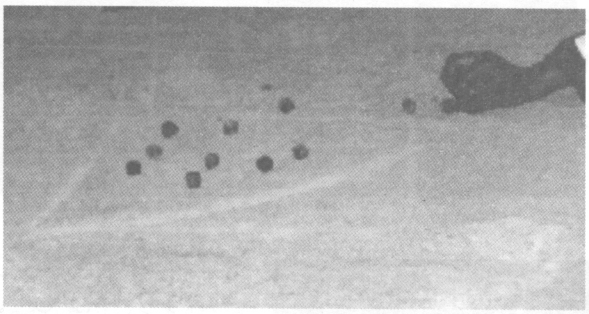


الإعلام(الفيوم)-ناريمان حمدي عبد الونيس- 10/6/2010_ 53004519.JPG

هى لعبة من الالعاب التنافسية تمارس غالبا فى اوقات النهار كما تحتاج الى اماكن واسعة فتُلعب فى الشوارع والمدارس والمتنزهات وهى لعبة جماعية تتكون من عدة افراد لا يقلوا عن اربع .

قبل بداية اللعب يقوم اللاعبون بعمل قرعة لاختيار فريقين ثم بعد ذلك تبدأ اللعبة بأقصر طفلين فيجلسون على الارض ويفتحون ارجلهم ويتقاربون حتى تتلامس الاقدام ، ثم يبدأالاطفال الوقوف فى صف على بعد مسافة مناسبة ، وبعد اجراء القرعة يجرون الواحد تلو الاخر وعند الاقتراب من اقدام الجالسين يقفذون فى محاولة للابتعاد عن فتحة اقدامهم حتى ينتهى الطابور ، ثم يتم تصعيب اللعبة بعد ذلك بأن يضع الاطفال الجالسين على الارض داخل فتحة القدم يدهم مفروده وكف ايديهم مفتوح ، اى تكون اصابعهم مفتوحة والاصبع الصغير ملامسا للارض ( حتى يصبح شبر ) ثم تتوالى القفزات وتزداد الصعوبة بأن يُضاف شبر فوق الشبر ، ثم القدم فوق القدم، حتى تصبح اربعة اقدام فوقها اربعة اشبار ، ومن يستطيع القفز على هذه الموانع يكون هو الفائز .

## ألعاب البلى



تنيده (الوادي الجديد)__ زينب صلاح__ 28/3/2010 _34001675 .JPG

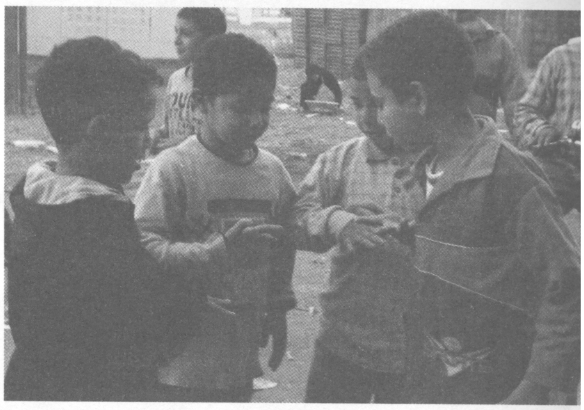
ألعاب البلى من الألعاب التنافسية التي غالباً ما يمارسها الأولاد فقط. والبلى هو عبارة عن كرات صغيرة الحجم ملونة الشكل إما من الزجاج أو الصيني أو الحديد ولكن الشائع لدى الأطفال هو النوع الزجاجي وذلك لتوافره لدى محلات ألعاب الأطفال ويمارس الأطفال العديد من أشكال اللعب بالبلى ومنها :-

### لعبة المثلث

يقوم اللاعبون برسم مثلث على الأرض ويضع كل لاعب البلى بداخلها بشكل عشوائي ويقوموا برسم خط مستقيم ويقف كل لاعب على الخط

ويبدأ اللاعب الأول برمي البلية بحيث أن تكون قريبة من المثلث ثم اللاعب الثاني وهكذا بعد ذلك يذهب اللاعب الأول مرة أخرى إلى بليته ويحاول التصويب بها إلى البلى الموجود داخل المثلث محاولا إخراجه من المثلث فكل بلية يخرجها من المثلث يأخذها له ويلعب مرة أخرى ثم يلعب اللاعب الثاني ثم الثالث وهكذا إلى أن ينتهي البلى الموجود داخل المثلث واللاعب الفائز هو من يكسب أكبر كمية من البلى .

## لعبة كيلو بامية



شنوان(المنوفية)__ مها السيد محمد__ 26/10/2008_ 5003047.JPG

هي لعبة من ألعاب القرعة ولها أسماء عديدة تختلف من منطقة إلى أخرى ومن أهم أسمائها (كلو بامية-مساعدة) وهى تعتبر من أهم الألعاب لدى الأطفال لأنها لعبة أساسية قبل بداية الكثير من الألعاب والهدف منها هو:

١- اختيار الفرق واللاعبون المشاركون من يلعب مع من وضد من.

٢- من هو اللاعب الاساسى في اللعبة خاصةً إذا كانت اللعبة تعتمد على لاعب واحد ضد باقي اللاعبون المشاركون طريقة اللعب إذا كانت لهدف اختيار الفرق من يلعب مع من وضد من . فعلى جميع اللاعبين أن يضعوا كف أيديهم فوق بعضها وأن يقولوا جميعا (كيلو بامية أو كلو بامية أو مساعدة أو ساعدنا الله في الأفراح إن شاء الله) وأن يطوحوا بأيديهم لأعلى ثم لأسفل وأن يثبت كل لاعب كف يديه تماماً. وكل من كان كف يديه لأعلى فهذا فريق ومن كان كف يديه لأسفل فهذا الفريق الآخر.

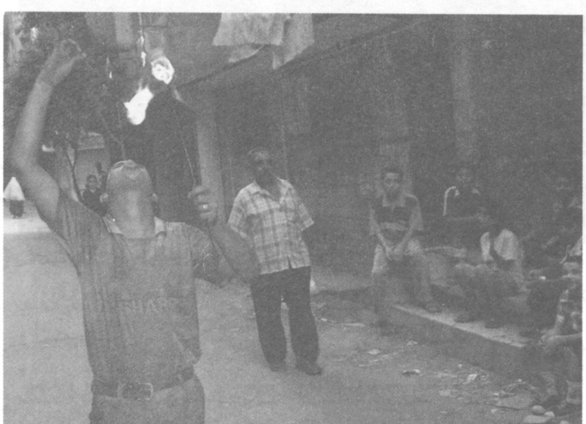
## ألعاب المحاكاة



أولاد على(أسيوط)__ حسن رمضان__ 25/7/2010 _ 48004338.JPG

فهي ألعاب يحاكى فيها الأطفال بتقليد ما يلفت انتباههم من واقع الطبيعة من أفعال الكبار وهى ألعاب مجرد للتسلية فقط مثل عروسه وعريس فهم يقوموا بتقليد أو تمثيل ما يشاهدونه في مناسبات الزواج من رقص وموسيقى وغناء وتقليد العروسة والعريس .

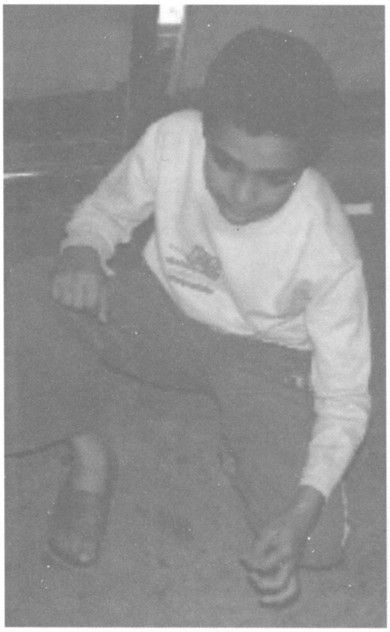
## العاب الحاوى



العمرانية الغربية(الجيزة) -علاء حسب الله- 18/9/2009_ 70001600.JPG

وفيها يعتمد المؤدى على إظهار قدراته الخاصة لإبهار المتفرجين ومنها القفز في النار أو ابتلاع النيران أو النوم على المسامير أو أكل الزجاج .

## ملك وكتابة



ابو المطامير(البحيرة)__ احمد مصطفي إبراهيم__ 62001263.JPG _20/3/2010

هي لعبة من ألعاب القرعة فهي تمارس قبل بداية أى من الألعاب الأخرى لمعرفة من يبدأ باللعب أولا كما أنها تمارس كلعبة من ألعاب القمار لدى الشباب في سن المراهقة.

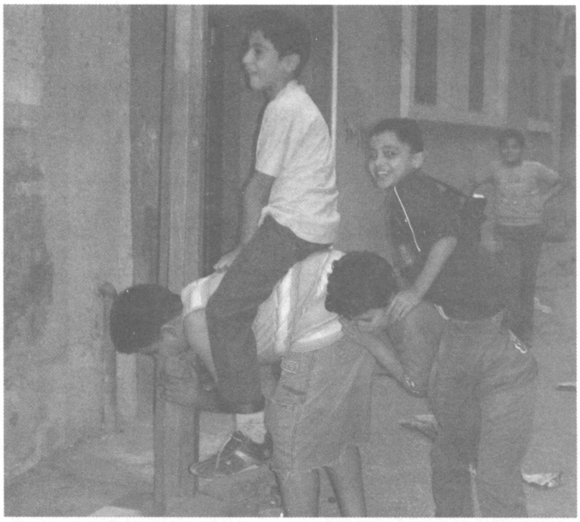
## العاب الكوتشينة



سلامون قبلى(المنوفية)__رحاب كمال احمد__ 18/12/2008_ 5006258.JPG

وهى من الألعاب الورقية ويمارسها الكبار والصغار من كافة الأنواع ويوجد لها العديد من أنواع اللعب مثل الكومى والشايب و٣١ و ... إلخ

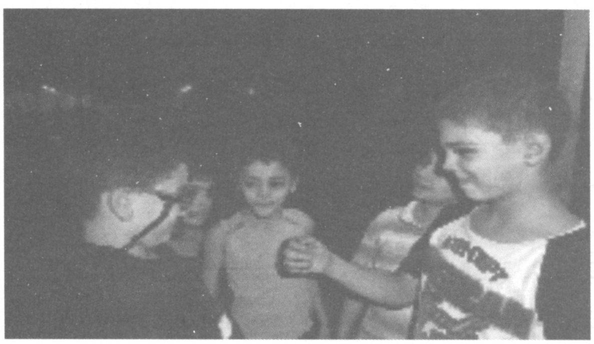
## لعبة عنكب شد واركب



بندر شبين الكوم(المنوفية) سها حسني شبل محمد- 23/4/2010_5600492.JPG

يتم اختيار شخص عن طريق القرعة ويتم تغمية عينه ثم يقف الآخرون صف أمامه ويختار رقم حسب ترتيبهم والذي يختاره يكون الشخص الذي يقفز فوق الآخرون ويقوم الأشخاص الآخرون بحضن العمود ثم ثني ظهرهم ويقوم الشخص الذي تم اختيار رقمه بالقفز فوقه مع قول عنكب شد واركب وهكذا تستمر اللعبة.

## لعبة كيمو



من ارشيف الباحث

وهى من الألعاب التنافسية وتؤدى بأى عدد من اللاعبين يقف اللاعبون في صف متساوي بجانب بعضهما ويبدأ أحد اللاعبون بمشاورة يده على

باقي اللاعبون ويقول كلمات لعبة الكيمو كيمو : كيمو كيمو من فتح الثلاجة من... من أخد الرومانة من ...من أنت ياسعاد ؟ لا لا من أنت ياسمير؟ لا لا يبقى الحق مش عليكم يبقى الحق ع الأولاد.

حيث يضع يده على أول ولد ويقول كيمو والثاني كيمو وهكذا كل كلمة على ولد ويلف الدور ويتكرر ومن يأتي عليه كلمة يا سعاد يقول لأ لأ ويكمل إلى أن يصل إلى أخر كلمة وهى الأولاد حيث يقولها بيده على صدر الولد ويخرج من اللعبة ويكرر مرة أخرى على حسب العدد مرارا وتكرارا إلى أن يصل واحد منهم ليجرى وراءهم وعند ملامستهم يقول الولد كيمو كيمو

## لعبة نطة الانجليز



قحافه(الفيوم) - ناريمان حمدي عبد الونيس__ 7/3/2010 _53003442.JPG

وهى من الألعاب التنافسية والتي غالبا ما يمارسها الأولاد فقط لأنها تعتمد على القفزات العالية. ولها أسماء عديدة تختلف من منطقة لأخرى فمن أسمائها أيضا(واحد مليم -خمسة مليم-أولنا الجن- النطة).

اللعبة تقوم على أن يقسم اللاعبون إلى فريقين عن طريق أحد ألعاب القرعة مثل لعبة كيلو بامية ثم يمثل أحد اللاعبون من الفريق الثاني عن باقي الفريق بأن يقوم بالانحناء ووضع يديه على ركبته ثم يقوم الفريق الأول بعمل صف ثم القفز واحد تلو الأخر من فوق اللاعب ويجب عليهم عدم لمس رأسه أو الوقوع إثناء القفز وإلا يخرج ويبدأ الفريق الآخر باللعب أما أثناء القفز فيقول الأطفال بعض المصطلحات في كل مرحلة مثل(واحد مليم- اتنين مليم- معلقة- ساطور- شوكة - عسكري واقف- عسكري نايم- عسكري قاعد) وعدد الأطفال في هذه اللعبة قد يكون ثلاثة أو أربعة أو خمسة.... والفائز هو الفريق الذي يتم جميع مراحل اللعبة قبل الفريق الأخر .

## لعبة بريللا بريللا



من ارشيف الباحث

لعبة بريللا بريللا تتكون من مجموعة من الأطفال (بنات وبنين) وتبدأ اللعبة بأن يقف اثنان من الأطفال ويقوم كل واحد منهما بتسمية نفسه بأحد أسماء الفواكه مثال: ( الموز والمانجه ) بحيث لا يعلمه باقي اللاعبين وتبدأ اللعبة بأن يمسك كل لاعب يد الأخر، ويبدأون اللعب حيث يقول اللاعبان : بريللا بريللا .. برليله... عايزين مين الليلة ..... عايزين فاطمة .. فتخرج فاطمة وتقف في وسطهم، فيقول اللاعبان لها : عاوزه الموز ولا المَانجه.... فترد البنت بما تريد ... فإذا قالت الموز تقف وراء اللاعب الذي اختار لنفسه اسم الموز، وإذا اختارت المَانجه تخرج وتقف وراء اللاعب الذي اختار لنفسه اسم المَانجه. وهكذا مع تتكرر مع باقي اللاعبين حتى ينتهي بهم الحال إلى

صفين اثنين. وبعد أن تنتهي مرحلة الاختيار يبدأ اللاعبان الواقفان أمام بعضهما البعض وهما يسلمان على بعضهما البعض فيقول واحد منهما للآخر (أهلاً وسهلاً ... تشرب إيه الليلة .. تشرب قهوة .. ولا شاي ... ولا كازوزة ... فيرد اللاعب الأخر: قهوة .. فيقول له : أتفضل .. وبعد ما يشرب القهوة يقوم برمي الفنجان على الأرض .. فيقول له الآخر: رميتِ الفنجان على الأرض .. طب تعال .. ويبدأ الصفَان في شد بعضهم البعض حتى يقع أحدهم على الأرض وبذلك تنتهي اللعبة ... والهدف من اللعبة ليس المكسب أو الخسارة وإنما هو للتسلية والمرح فقط بين الأطفال .



## جدول تصنيف الألعاب طبقاً لنوع اللعبة

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ١/٩ | ألعاب المناسبات | وهي الألعاب التي تمارس في مناسبات سواء دينية أو اجتماعية ويمارسها الجميع على اختلاف أعمارهم وأجناسهم | | |
| | ١/١/٩ | ألعاب الموالد | | |
| | | ١/١/١/٩ | ألعاب القوة | |
| | | | ١/١/١/١/٩ | المدفع |
| | | | ٢/١/١/١/٩ | الصاروخ |
| | | ١/٢/١/٩ | النشان | |
| | | | ١/١/٢/١/٩ | البندقية |
| | | | ٢/١/٢/١/٩ | الطوق |
| | | ٣/١/١/٩ | المراجيح | |
| | | | ١/٣/١/١/٩ | لعبة السومتة |
| | | | ٢/٣/١/١/٩ | لعبة البطة |
| | | | ٣/٣/١/١/٩ | لعبة الكور |
| | | | ٤/٣/١/١/٩ | لعبة الجوز |
| | | | ٥/٣/١/١/٩ | الزقازيق |
| | | | ٦/٣/١/١/٩ | الساقية |
| | | | ٧/٣/١/١/٩ | العربية |
| | | | ٨/٣/١/١/٩ | الغزالة |
| | | | ٩/٣/١/١/٩ | الحيوانات ألدواره |
| | | | ١٠/٣/١/١/٩ | الأطباق |
| | | | ١١/٣/١/١/٩ | القطار |
| | | | ١٢/٣/١/١/٩ | الحصان |
| | | | ١٣/٣/١/١/٩ | الطائرة |
| | | ٤/١/١/٩ | ألعاب بأدوات "موسيقية ،غاب ،عرائس" | |
| | | | ١/٤/١/١/٩ | الدف |
| | | | ٢/٤/١/١/٩ | الربابة |
| | | | ٣/٤/١/١/٩ | الصفارة |
| | | | ٤/٤/١/١/٩ | الشخاليل |
| | | | ٥/٤/١/١/٩ | الفريره |
| | | | ٦/٤/١/١/٩ | عروسه شخليله |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | ٧/٤/١/١/٩ | الزماره |
| | | | ٨/٤/١/١/٩ | عرانس وحيوانات بلاستيك |
| | | | ٩/٤/١/١/٩ | قناع |
| | | | ١٠/٤/١/١/٩ | عروسه اراجوز |
| | | | ١١/٤/١/١/٩ | النحلة |
| | | | ١٢/٤/١/١/٩ | كانز |
| | | | ١٣/٤/١/١/٩ | النشالة |
| | | | ١٤/٤/١/١/٩ | الساقية |
| | | ٥/١/١/٩ | ألعاب متنوعة | |
| | ٢/١/٩ | ألعاب الأعياد والمواسم | | |
| | | ١/٢/١/٩ | يافاطر رمضان | |
| | | ٢/٢/١/٩ | ألعاب الفوانيس رمضان | |
| | | | ١/٢/٢/١/٩ | حالو يا حالو |
| | | | ٢/٢/٢/١/٩ | وحاوى يا وحاوى |
| | | | ٣/٢/٢/١/٩ | |
| | | ٣/٢/١/٩ | عيدى عيدى"عاشوراء" | |
| | | ٤/٢/١/٩ | على عليوة"رمضان" | |
| | | ٥/٢/١/٩ | ألعاب البيض (شم النسيم) | |
| | | ٦/٢/١/٩ | ألعاب المفرقعات"حرب أطاليا-الصواريخ-البمب" | |
| | | ٧/٢/١/٩ | العجل | |
| | | ٨/٢/١/٩ | البالونات | |
| | | ٩/٢/١/٩ | البندقية | |
| | | ١٠/٢/١/٩ | المسدس | |
| | | ١١/٢/١/٩ | العربيات | |
| | | ١٢/٢/١/٩ | السيوف | |

| ٢/٩ | ألعاب تنافسية | وهي الألعاب التي تمارس بهدف التنافس والتسابق وإظهار القوة والقوه والمهارة من أجل الفوز إلى جانب الترفيه | | |
|---|---|---|---|---|
| | ١/٢/٩ | التحطيب | | |
| | ٢/٢/٩ | المرماح | | |
| | ٣/٢/٩ | عسكر وحرامية | | |
| | ٤/٢/٩ | القط والفأر | | |
| | ٥/٢/٩ | ألعاب الكرة | | |
| | | ١/٦/٢/٩ | كرة القدم | |
| | | | ١/١/٦/٢/٩ | كرة القدم بالكفر |
| | | | ١/٢/٦/٢/٩ | كرة القدم بالشراب |
| | | | ١/٣/٦/٢/٩ | كرة القدم بالإسفنج |
| | | ٢/٥/٢/٩ | صده رده | |
| | | ٣/٥/٢/٩ | الكلب الحيران | |
| | | ٤/٥/٢/٩ | السبع طوبات | |
| | | ٥/٥/٢/٩ | صيادين السمك | |
| | | | ١/٥/٦/٢/٩ | المربع |
| | | | ٢/٥/٦/٢/٩ | بيوضة |
| | ٦/٢/٩ | الحكشة | | |
| | ٧/٢/٩ | البحر المالح | | |
| | ٨/٢/٩ | أنا الغراب الخطاف | | |
| | ٩/٢/٩ | ألهم | | |
| | ١٠/٢/٩ | لطوطة | | |
| | ١١/٢/٩ | العصفورة | | |
| | ١٢/٢/٩ | ألعاب البلي | | |
| | | ١/١٢/٢/٩ | المثلث | |
| | | ٢/١٢/٢/٩ | المنقلة | |
| | | ٣/١٢/٢/٩ | جيزه | |
| | | ٤/١٢/٢/٩ | الحفرة | |
| | | ٥/١٢/٢/٩ | الصنيه " الطماعة " | |
| | | ٦/١٢/٢/٩ | التقلمة | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | ٧/١٢/٢/٩ | اتش | |
| | | ٨/١٢/٢/٩ | الدايرة | |
| | ١٣/٢/٩ | كيكا عال العالي | | |
| | ١٤/٢/٩ | المساكة | | |
| | ١٥/٢/٩ | استغماية | | |
| | | ١/١٥/٢/٩ | ثبت | |
| | | ٢/١٥/٢/٩ | ستوب | |
| | ١٦/٢/٩ | الكهة | | |
| | ١٧/٢/٩ | الطاقية في العب | | |
| | ١٨/٢/٩ | القطة العامية | | |
| | ١٩/٢/٩ | استيكة ومسلحة | | |
| | ٢٠/٢/٩ | الأوله | | |
| | | ١/٢٠/٢/٩ | الحوجيلة | |
| | | ٢/٢٠/٢/٩ | الحوجلة | |
| | | | ١/٢/٢٠/٢/٩ | الحوجله الثلاثية |
| | | | ٢/٢/٢٠/٢/٩ | الحوجله السداسية |
| | | | ٣/٢/٢٠/٢/٩ | الحوجله الثمانية |
| | | ٣/٢٠/٢/٩ | الحنجيلة | |
| | | ٤/٢٠/٢/٩ | الحجلة " الخمس بيوت " | |
| | ٢١/٢/٩ | نط الحبل | | |
| | ٢٢/٢/٩ | المنديل | | |
| | ٢٣/٢/٩ | شد الحبل | | |
| | ٢٤/٢/٩ | نطة الانجليز | | |
| | ٢٥/٢/٩ | شبر شبرين | | |
| | ٢٦/٢/٩ | كهربه | | |
| | ٢٧/٢/٩ | قرصة الناموسة | | |
| | ٢٨/٢/٩ | الغربال | | |
| | ٢٩/٢/٩ | العالي واطي | | |
| | ٣٠/٢/٩ | بم بم تك | | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | ٣١/٢/٩ | الحتي يا الحتي | | |
| | ٣٢/٢/٩ | اندريه | | |
| | ٣٣/٢/٩ | الحبوب | | |
| | ٣٤/٢/٩ | النحلة | | |
| | ٣٥/٢/٩ | الخضرا والوزير | | |
| | ٣٦/٢/٩ | صلح | | |
| | ٣٧/٢/٩ | الشطرنج | | |
| | ٣٨/٢/٩ | الدومينو | | |
| | | ١/٣٨/٢/٩ | عاده | |
| | | ٢/٣٨/٢/٩ | امريكاني | |
| | ٣٩/٢/٩ | الملك الصالح | | |
| | ٤٠/٢/٩ | السيجا | | |
| | | ١/٣٩/٢/٩ | السيجا البسيطة " ٩ مربع" | |
| | | ٢/٣٩/٢/٩ | السيجا المركبة " ٢٥ مربع " | |
| | | ٣/٣٩/٢/٩ | السيجا المعقدة " ٤٩ مربع " | |
| | ٤١/٢/٩ | سبت | | |
| | ٤٢/٢/٩ | الملك والوزير | | |
| | ٤٣/٢/٩ | الضفدع | | |
| | ٤٤/٢/٩ | سين صاد عين | | |
| | ٤٥/٢/٩ | علبة الألوان | | |
| | ٤٦/٢/٩ | واحدة فوق واحدة تحت | | |
| | ٤٧/٢/٩ | البنت هولندية | | |
| | ٤٨/٢/٩ | اتحولي الباب ده | | |
| | ٤٩/٢/٩ | أمنا الغولة | | |
| | ٥٠/٢/٩ | خمسة مليم | | |
| | ٥١/٢/٩ | كولاج | | |
| | ٥٢/٢/٩ | الخواجة | | |
| | ٥٣/٢/٩ | النوى أو ( الزلط) | | |
| | ٥٤/٢/٩ | الحبوب " الكيه " | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | ٩/٢/٥٥ | سندباد | |
| | ٩/٢/٥٦ | فتحي يا ورده | |
| | ٩/٢/٥٧ | المبح | |
| | ٩/٢/٥٨ | الطلب | |
| | ٩/٢/٥٩ | الترد " الطوله " | |
| | | ٩/٢/٥٩/١ | المحبوسة |
| | | ٩/٢/٥٩/٢ | واحد وثلاثون |
| | | ٩/٢/٥٩/٣ | عاده |
| | | ٩/٢/٥٩/٤ | جلبهار |
| | ٩/٢/٦٠ | صنم | |
| | ٩/٢/٦١ | الابيكه | |
| | ٩/٢/٦٢ | الردد | |
| | ٩/٢/٦٣ | المروحة | |
| | ٩/٢/٦٤ | الأسكندراني | |
| | ٩/٢/٦٥ | الوزير | |
| | ٩/٢/٦٦ | شلوت قاعد | |
| | ٩/٢/٦٧ | البوكه العامية | |
| | ٩/٢/٦٨ | نط الجاموسة | |
| | ٩/٢/٦٩ | باعم بالجمال | |
| | ٩/٢/٧٠ | ضرب على الرجلين | |
| | ٩/٢/٧١ | حتة جبنه | |
| | ٩/٢/٧٢ | مركب العجل | |
| | ٩/٢/٧٣ | تمثيل إسكندرية | |
| | ٩/٢/٧٤ | شرش البطة | |
| | ٩/٢/٧٥ | بلاك شوز | |
| | ٩/٢/٧٦ | يم | |
| | ٩/٢/٧٧ | حبة الملح | |
| | ٩/٢/٧٨ | جاى | |
| | ٩/٢/٧٩ | القطر المصدى | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | ٨٠/٢/٩ | تسلق النخلة | |
| | ٨١/٢/٩ | ورق الكسكس | |
| | ٨٢/٢/٩ | عربية الجاز | |
| | ٨٣/٢/٩ | أمسك فروله | |
| | ٨٤/٢/٩ | المرماح | |
| | ٨٥/٢/٩ | رغيف طرى | |
| | ٨٦/٢/٩ | التبله | |
| | ٨٧/٢/٩ | بيبسى | |
| | ٨٨/٢/٩ | الخوابير | |
| | ٨٩/٢/٩ | ريست | |
| | ٩٠/٢/٩ | المشابك | |
| | ٩١/٢/٩ | بريللا بريللا | |
| | ٩٢/٢/٩ | الأسد والنمر | |
| | ٩٣/٢/٩ | القرد والموزه | |
| | ٩٤/٢/٩ | الحمل | |
| | ٩٥/٢/٩ | النحلة | |
| | ٩٦/٢/ ٩ | كان في نهار | |
| | ٩٧/٢/٩ | سبت وحد | |
| | ٩٨/٢/٩ | كانز | |
| | ٩٩/٢/٩ | أي | |
| | ١٠٠/٢/٩ | فكين كوبيه | |
| | ١٠١/٢/٩ | جسر كوبيه | |
| | ١٠٢/٢/٩ | هول هولين | |

| [illegible] | ألعاب القرعة والتخمين | [illegible] | |
|---|---|---|---|
| | ١/٣/٩ | ألعاب القرعة | |
| | | ١/١/٣/٩ | كلو بامية |
| | | ٢/١/٣/٩ | حادي بادي |
| | | ٣/١/٣/٩ | العجر الداير |
| | | ٤/١/٣/٩ | ملك ولا كتابة |
| | | ٥/١/٣/٩ | المساعدة |
| | ٢/٣/٩ | ألعاب التخمين | |
| | | ١/٢/٣/٩ | عروستي |
| | | ٢/٢/٣/٩ | الجديد والطرة |
| | | ٣/٢/٣/٩ | انزل ولا تزنزل |
| | | ٤/٢/٣/٩ | أقلام |
| | | ٥/٢/٣/٩ | الزجاجة |
| | | ٦/٢/٣/٩ | الدبوس |
| | | ٧/٢/٣/٩ | سفن وبوارج |

| [illegible] | ألعاب الصيد | [illegible] | |
|---|---|---|---|
| | ١/٤/٩ | صيد السمك | |
| | ٢/٤/٩ | صيد الطيور | |
| | | ١/٢/٤/٩ | صيد العصافير |
| | | ٢/٢/٤/٩ | صيد الحمام |
| | | ٣/٢/٤/٩ | صيد السمان |
| | ٣/٤/٩ | صيد الحشرات | |
| | | ١/٣/٤/٩ | صيد النباهير |
| | | ٢/٣/٤/٩ | صيد القرقع لوز |
| | ٤/٤/٩ | صيد الضفادع | |

| [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] |
|---|---|---|---|
| | ٩/٥/١ | النيور | |
| | ٩/٥/٢ | الطيارة | |
| | ٩/٥/٣ | المركب | |
| | ٩/٥/٤ | الغواصة | |
| | ٩/٥/٥ | المسدس | |
| | ٩/٥/٦ | الصاروخ | |
| | ٩/٥/٧ | الكونشينة | |
| | | ٩/٥/٧/١ | الكومي |
| | | ٩/٥/٧/٢ | الشايب |
| | | ٩/٥/٧/٣ | ستيمشن |
| | | ٩/٥/٧/٤ | كونكان |
| | | ٩/٥/٧/٥ | الشك |
| | | ٩/٥/٧/٦ | جوكر كارت |
| | | ٩/٥/٧/٧ | سبعه كارت |
| | | ٩/٥/٧/٨ | خمسة كارت |
| | ٩/٥/٨ | المدفع | |
| | ٩/٥/٩ | الطربتة | |
| | ٩/٥/١٠ | الطرطير | |
| | ٩/٥/١١ | المروحة | |
| | ٩/٥/١٢ | طربوش | |
| | ٩/٥/١٣ | صور يوجى | |
| | ٩/٥/١٤ | زينة رمضان | |
| | | ٩/٥/١٤/١ | الفانوس |
| | | ٩/٥/١٤/٢ | الفانوس المشنجر |
| | | ٩/٥/١٤/٣ | الهلال |
| | | ٩/٥/١٤/٤ | الحلقات المتواصلة |
| | | ٩/٥/١٤/٥ | أشكال المثلثات |

| ٦/٩ | ألعاب القمار | وهي من الألعاب التي تمارس بهدف تحقيق مكسب مالي ويمارسها فئات عمرية مختلفة وجنس محدد وهم الذكور | |
|---|---|---|---|
| | ١/٦/٩ | القرة | |
| | ٢/٦/٩ | الرفة(ملك ولا كتابة) | |
| | ٣/٦/٩ | الشخشيخة | |
| | ٤/٦/٩ | الثلاث ورقات | |
| | ٥/٦/٩ | الزهر | |
| | ٦/٦/٩ | واحد وثلاثون | |
| | ٧/٦/٩ | الطاره | |
| | ٨/٦/٩ | المغناطيس | |
| | ٩/٦/٩ | البلياردو | |
| | ١٠/٦/٩ | الكتش متش | |
| | ١١/٦/٩ | جرب واكسب | |

| ٧/٩ | ألعاب مهارية جسدية | وهى الألعاب التي تهدف إلى أظهار القدرات والمهارات الجسدية التي يتميز بها شخص دون الأخر | | |
|---|---|---|---|---|
| | ١/٧/٩ | العجلة | | |
| | ٢/٧/٩ | الشقلبه | | |
| | ٣/٧/٩ | القبة | | |
| | ٤/٧/٩ | طجو طجو | | |
| | ٥/٧/٩ | ركوب الدواب | | |
| | | ١/٥/٧/٩ | الحصان | |
| | | ٢/٥/٧/٩ | الحمار | |
| | | ٣/٥/٧/٩ | الجمل | |
| | ٦/٧/٩ | مروحة | | |
| | ٧/٧/٩ | الزحاليق | | |
| | ٨/٧/٩ | فتاحة الكاكولا | | |

| ٩/٨ | ألعاب مائية | | وهى من الألعاب التي تمارس بالمياه في ريف مصر الى جانب المصايف وفيها تظهر القدرة على السباحة إلى جانب ممارسة اللعبة مثل الكرة المائية ـ الحمار وغيرها |
|---|---|---|---|
| | ١/٨/٩ | سباحه | |
| | ٢/٨/٩ | الكرة المائية | |
| | ٣/٨/٩ | الحمار | |

| ٩/٩ | العاب المهد | | وهى الألعاب التي تمارس بغرض مداعبة الطفل الى جانب فائدتها على جسده من الناحيه العضليه وتنمية حواسه |
|---|---|---|---|
| | ١/٩/٩ | حليب بالبن | |
| | ٢/٩/٩ | الطيارة | |
| | ٣/٩/٩ | حادي بادي | |

| ١٠/٩ | ألعاب المحاكاة | | وهى من الألعاب التي يمارسها الأطفال لمحاكاة أشياء تحدث في الواقع |
|---|---|---|---|
| | ١/١٠/٩ | الطيارة | |
| | ٢/١٠/٩ | المقص والحجر | |
| | ٣/١٠/٩ | الفلاح | |
| | ٤/١٠/٩ | الطعمية والخبز والطهي | |
| | ٥/١٠/٩ | عربيه بحمار | |
| | ٦/١٠/٩ | عروسه وعريس | |
| | ٧/١٠/٩ | الدكتور | |

| ١١/٩ | ألعاب غنائية | وهي الألعاب التي يؤديها الأولاد أو البنات بمصاحبة الغناء وتدخل في سياق اللعبة | | |
|---|---|---|---|---|
| | ١/١١/٩ | ألعاب بنات | | |
| | | ١/١/١١/٩ | سي سي سي منتريلا | |
| | | ٢/١/١١/٩ | حسونه | |
| | | ٣/١/١١/٩ | ولا واحد ولا ميه | |
| | | ٤/١/١١/٩ | بوم بوم يا سندريلا | |
| | | ٥/١/١١/٩ | ياعسال العملية | |
| | | ٦/١/١١/٩ | لاعبني ولاعبك | |
| | | ٧/١/١١/٩ | مالك ياسوسو | |
| | | ٨/١/١١/٩ | طبق العسل | |
| | | ٩/١/١١/٩ | برم برمبيكو | |
| | | ١٠/١/١١/٩ | القطار | |
| | | ١١/١/١١/٩ | يلا نلعب في الجنينية | |
| | | ١٢/١/١١/٩ | زيرو | |
| | | ١٣/١/١١/٩ | سامي | |
| | | ١٤/١/١١/٩ | كرموه | |
| | | ١٥/١/١١/٩ | سلطانية مهلبية | |
| | ٢/١١/٩ | ألعاب مشتركه | | |
| | | ١/٢/١١/٩ | واحد نجار | |
| | | ٢/٢/٩/١١ | يا ديك يا ديك | |

| ١٢/٩ | ألعاب الملاهي | وهي ألعاب تمارس داخل ملاهي الأطفال ونجد أنها انتشرت في الموالد الشعبية الآن في العديد من القرى والمدن . | |
|---|---|---|---|
| | ١/١٢/٩ | السيارات الكهربائية | |
| | ٢/١٢/٩ | الساحر | |
| | ٣/١٢/٩ | المراجيح الكهربائية | |
| | ٤/١٢/٩ | الزحاليق | |

| ١٣/٩ | ألعاب الحاوى | وهى نوعية من الألعاب التي تعتمد على قدرات خاصة لدى المؤدى | | |
|---|---|---|---|---|
| | ١/١٣/٩ | الطاره المشتعلة | | |
| | | ١/١/١٣/٩ | الطاره المشتعلة بدون مسامير | |
| | | ٢/١/١٣/٩ | الطاره المشتعلة بالمسامير | |
| | ٢/١٣/٩ | ألعاب النار | | |
| | | ١/٢/١٣/٩ | نفخ النار بالفم | |
| | | ٢/٢/١٣/٩ | إطفاء النار بالفم | |
| | | ٣/٢/١٣/٩ | ألعاب النار باليدين | |
| | ٣/١٣/٩ | ألعاب البخت | | |

## المراجع


- سمير جابر ، الفنون الشعبية المصرية ، (عبد الحميد يونس - نبيلة إبراهيم) ، مطبعة الإسكندرية ، ١٩٩٤م.
- كمال الدين حسين : "ألعاب الأطفال الغنائية" ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٩١م.
- جزء من محاضرات رشدى صالح على طلبة الدراسات العليا بكلية الآداب ، جامعة الإسكندرية عام ١٩٧٥م. نشرت على حلقتين فى العدد ٢٤ (يوليو - سبتمبر ١٩٨٨ ، وفى العدد ٢٦ (يناير - مارس ١٩٨٩).
- محمد عادل خطاب : "الألعاب الريفية الشعبية" ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٤م.
- نادية الدمرداش ، علاء توفيق : "مدخل إلى علم الفولكلور" ، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ٢٠٠٣م.
- كامل عبد المنعم ، وديع ياسين التكوبتى : القاهرة ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨١م.
- وهيب محمد لبيب : "الألعاب الشعبية ودورها فى تنشئة الطفل فى المرحلة السنية من (٦ - ١٢) سنة. دراسة ميدانية لبعض قرى محافظة الشرقية. رسالة دكتوراه غير منشورة. القاهرة ، المعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون ، ١٩٩٨م.
- محمد الجوهرى : "رشدى صالح والفولكلور المصرى"، الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك ، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠٣م.
- حسن على عبد العزيز ، محمد حامد الأفندى : "٥٠٠ لعبة" ، عالم الكتب ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٦٤م.
- أحمد الصباحى عوض الخليل ، "المهارات والألعاب الشعبية" (فرعوني - ريفية - حضرية). المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. دار الكتاب العربى للطباعة.
- فاطمة يوسف القلينى : "المخاطر الإعلامية والثقافية والألعاب المستحدثة على الطفل المصرى - دراسة منشورة فى الإعلام والمجتمع ، دراسات فى علم الاجتماع الإعلامى ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٨م.
- محمد عمران : "ألعاب الأطفال وأغانيهم فى مصر" ، دار الفتى العربى، مكتبة التراث ، ١٩٨٣م.

# مأساة البطل...
# بين الحقيقة التاريخية والخيال الفنى المسرحى

عطارد شكرى
▪▪▪ مصر



يظن البعض أن الرغبة فى الكتابة ، ووجود بعض الأفكار فى أذهانهم يكفيان لتقديم المنتج الفنى الأدبى أو الدرامى مثل: الأغنية، والقصيدة الشعرية .. والقصة والرواية- القصيرة أو الطويلة- أوالدراما المسرحية والدراما الراقصة .. أوالدراما السينمائية والدراما الإذاعية والدراما التليفزيونية.. وغيره..

ومع أن الرغبة فى الكتابة والفكرة أو التجربة الجمالية عنصران هامان فى فن الكتابة الأدبية والدرامية، إلا أن"الموهبة الفطرية"-الطبيعية- عند الفنان الأديب والدرامى أو" الفكرة " لا تكفى الرغبة فى ممارسة الفنون أو إحياء التجربة الجمالية...إذ بداية لابد من أن تنمو وتهذب"المحاكاة الطبيعية"، أوالرغبة فى"اللعب الطبيعى"جنباً إلى جنب مع روح الإنسان الساعية نحو المعرفة المنهجية التى تمكن الفنان من إنتاج عملاً فنياً قيماً من الناحية الفنية والإنسانية.. سواء التزام الفنان أم تحرر من قواعد وأسس القالب أو الجنس أو اللون أو النوع أو الشكل الفنى المصاغ...

وكى يصل الفنان إلى هذه المرحلة أو هذا الهدف، لابد وأن يكون أيضاً من الناحية الثقافية ملماً بالبنية الاجتماعية والثقافية والحضارية لشعبه أو أمته التى ينتسب إليها بالفعل.. ومحيطاً بواقعه بين اليوم.. والأمس.. والغد.. وعالماً عن وعى بأهم مصادر التجربة البشرية التى يمكن أن تعينه على اختيار "الموضوع المحاكى".. فكل منتج فنى مثله مثل الأدب والدراما، مهما اختلفت أشكاله وأنواعه، لا يخرج على أن يكون تجربة بشرية يتمثلها الفنان، وذلك بالانفعال بها والتوحد معها.. ثم صب هذا المضمون الذى استخلصه من تلك التجارب البشرية فى قالب من قوالب الشكل الفنى المراد التعبير عنه وفق قانون المحاكاة الفنية التى تختلف باختلاف:

١- الموضوع المحاكى.

٢- الأدوات أو الوسائل والوسائط.

٣- الطريقة أو الأسلوب.

وبمعنى آخر، من خلال توحد الفنان مع التجربة البشرية، ورغبته الأكيدة فى التأثير على الجمهور المتلقى لها.. لأن قيمة "المنتج الفنى" تقاس بحسن استخدام الفنان لأدواته الفنية، وبمقدار ما يثير من قيم فنية وإنسانية.. بحيث يمكن الحديث عن نجاح الفنان فى عكس نفس الإحساس الذى تولد لديه، منذ بداية اختياره للفكرة أو الموضوع المحاكى أو التجربة الجمالية، إلى يوم الانتهاء منها، وعرضها أمام جمهور متذوق وناقد لها، وتداولها بين الناس، كى تؤثر فى حاضره ومستقبله، ويحفظها الخلف عن السلف...

إن المنتج الفنى الدرامى بوصفه فناً من فنون المحاكاة هو: "صياغة فنية لتجربة بشرية"[(١)] وتشترك الدراما مع مختلف فنون المحاكاة: مكانية، تعبيرية، زمانية فى مصادر التجربة البشرية التى يصوغ منها الفنان المحاكى منتجه الفنى، ومن هذه المصادر:

١- الأسطورة.

٢- التاريخ.

٣- واقع الحياة المعاصرة للكاتب.

٤- الخيال الذى يبتدع الأحداث بقدراته الخالقة.

٥- التجارب الشخصية للأديب.

٦- العقل الباطن[(٢)].

يضاف إلى هذه المصادر التراث والمأثور الثقافى الشعبى.. وقد تجتمع مصادر التجربة البشرية كلها أو بعضها فى المنتج الفنى الواحد، ويظل الفنان بمخيلته وذاكرته الانفعالية هو القادر على صياغة وتفسير عالمه المحاكى.. فالكلام المصاغ صياغة فنية يأخذ معان كثيرة تتوقف على من قائلها، ولماذا

تقال، ولمن تقال، وأين تقال، ومتى تقال... وإذا ما أراد الفنان الأديب أو الدرامى -مثلاً- أن يتخذ موضوعه المحاكى من التاريخ، أى من الأحداث التى وقعت بالفعل والتى سجلها "المؤرخ"، يجب على الفنان أن يحول التاريخ إلى محاكاة فنية.. إذ أن جهد "المؤرخ" فى التقصى لا التفسير، وإلا اقترب الفنان من "الفيلسوف" الباحث فى علل وأسباب الأشياء، وتفسيرها تفسيراً عقلانياً... بينما عالم الفنان الدرامى فى الموضوع المحاكى " أناس يفعلون أو يؤدون عملاً "، ويصورهم: إما كما هم فى الحياة أو الواقع، أو بأسوأ مما هم، أو كما يجب أن يكونوا(٣)... ولهذا "الفنان" أقدر من "المؤرخ" على إدراك أسرار القلب الإنسانى، لأنه يحسن استنباط المنطق من الأفعال والانفعالات الإنسانية الخاضعة للتركيز والتكثيف.. ولقانون الاحتمال والضرورة أوالرجحان فى الفنون الدرامية... وقد رأى "أرسطو طاليس"(٣٨٤-٣٢٢ق.م.) فى كتابه: (فن الشعر) أن عالم الشعر أكبر حظاً من الفلسفة، وأعلى شأناً أو مقاماً من التاريخ.. وهو حينما يصور -مثلاً- ما قد يقع يعطينا النبوؤة.. بينما "التاريخ" لايسجل إلا الحدث الذى وقع بالفعل.. ولايستطيع أن يعطينا النبوؤة(٤)...

إن الانسان هو صانع التاريخ، و"الشاعر" حينما يحاكى أفعال الناس يهدف إلى "المتعة الفنية" سواء أكتب شعراً أم نثراً... وهذا الفارق أيضاً، من أهم ما يميز "الشاعر" عن "المؤرخ"، فالشاعر يصور الشخوص فى لحظة مصيرية، تسمح بالتحول من حال إلى حال.. كما أن العواطف الإنسانية النابعة من الفعل ورد الفعل، وتصويرالفنان لصفة إنسانية تنم عن خير أو شر، والصراع بينهما هو الذى يكشف جوهر الشخوص الفنية الدرامية.. لأن أخلاق الناس جميعاً تجمع بين الفضيلة والرذيلة...

## ذاكرة اللأمة

إن التاريخ هو ربط الأحداث بزمان ومكان وقوعها الفعلى.. وهو ما يعنى أن "الحدث" هو المؤرخ له.. وأن الناس أفراداً أو جماعات تدور من حوله... أى إن الشخصيات هى التى تلقى الضوء على الحدث التاريخى سواء أكان من الماضى أم الحاضر... وغاية الفنان أو الشاعر الدرامى: هى إعادة قراءة الماضى، أو التاريخ بطريقة أو أسلوب فنى تتذوقه، وترضاه الناس المنسجمة، والمتكاملة ثقافياً معه وفق "جماعية الثقافة" أو الذاكرة الحافظة للأمة...

ومن الجدير بالذكر، أن التجارب والشواهد، واستقراء الماضى والحاضر أسبق من وضع الأسس العامة فى البحث العلمى أوالقواعد والنظريات... وأن المقصود بكتابة التاريخ فى حياة الفرد والجماعة هو: " التأريخ " أوتسجيل الأحداث والوقائع... أما " التاريخ " فهو السجل المدنى نفسه.. أو بمعنى آخر، هو جملة الأحوال والأحداث والشواهد والوقائع التى مر بها الإنسان فى حياته اليومية.. إنه جملة إنجازات الإنسان ككائن اجتماعى ثقافى... ولقد رأى " ت. س. إليوت " (١٨٨٨-١٩٦٥م.) - وهو أحد رواد مدرسة النقد الأدبى الحديث فى أوروبا - إن أهمية العلاقة بين"الموروث والموهبة الفردية" تعود إلى صلة الأديب أو الشاعر الدرامى بالتاريخ أو الماضى، وبمدى علاقته بالتراث الأدبى الإنسانى، أو ما سماه" إليوت ": ذاكرة أوعقل أوروبا "(٥)...

ولكى يحدث التوافق الواعى بين القديم والحديث، لابد وأن يكون الشاعر الدرامى على وعى كامل ليس فقط بآداب بلده.. وإنما بالآداب الأوروبية من اليونان والرومان القدماء، وأن الأقدمين لم يموتوا... لأن كل نتاج فنى يقاس بنسبته إلى التراث والموروث، وبمدى اتصال الحاضر بالماضى...

إن المعنى الاصطلاحى والأكاديمى لكلمة "فولكلور"هو: "الثقافة الشعبية ".. وقد فرضت "الثنائية الثقافية" فى مصر، مبدأ التميز ما بين ثقافتين: الأولى: "شعبية"، والأخرى: "غير شعبية".. والتأكيد على أن "الثقافة" فى حياة شعوب وقبائل الأمم الحضارية:منها ما هو" تراث" وما هو "مأثور"... وإذا ما كان من صفات "التراث": الماضى أو العراقة والقدم... فإن "الماثور" الذى له صفة البقاء والحياة والاستمرارية هو: "إرث الماضى" الذى جعلنا ندعو فى دراساتنا النظرية النقدية الفنية إلى أن نفرق عموماً ما بين منهج "التأريخ للفنون الشعبية" من جهة.. وخصوصية "التاريخ الحقيقى لظهور الشكل الفنى" فى المجتمعات الإنسانية الحضارية من جهة أخرى... هذا إلى جانب التأكيد على أهمية التميز بين المصطلحات العلمية التالية:

**أولاً: " الدراما الفولكلورية أو المسرح الفولكلورى " وهى :**

الممارسات الحياتية الطقسية وغير الطقسية التى تنحو إلى التجمهر داخل دور العبادة وخارجها.. فى عصور ما قبل ظهور الديانات السماوية.. أى فى "عهد الوثنية وفى زمن أساطير الأولين" .. والتى سبقت ظهور الأشكال الفنية الشعبية المختلفة... بالإضافة إلى بعض من الممارسات الاجتماعية الحياتية الدينية وغير الدينية ذات الطبيعة الجماهيرية،والتى ظلت تعيش مع الناس فيما بعد ظهور الديانات السماوية...

**ثانياً : " الدراما الشعبية " هى :**

"الأشكال الأدبية التمثيلية الشعبية" التى تنتمى لثقافات شعوب وقبائل الأمم الحضارية...

**ثالثاً: "المسرح الشعبى":**

هو مكان إعادة عرض " النص الأدبى التمثيلى الشعبى " أمام جمهور متذوق وناقد له.. والاحتفالية الشعبية الدينية وغير الدينية هى التى تحدد مسرح زمان ومكان تجمع أو التقاء الجمهور بالفنان.. سواء أكان فى مكان مغلق أم مفتوح.. ولذلك عرف هذا" المطرح أو المكان " بين الناس باسم" المرسح أو المرزح "أى" المسرح "...

ومن ثم، إن البحث عن التجارب والشواهد أو الجذور أو البذور أو البدايات الأولى للفنون عموماً لدى شعوب وقبائل الأمم الحضارية، قد ساهم فى إدراك حقيقة الخصوصية الثقافية للفنون الشعبية المرتبطة بملكتى التذوق والنقد، قدر ارتباطها بعملية الخلق أو ملكة الإبداع... ومما لا شك فيه، أن" الدراما المسرحية المصرية العربية المعاصرة "-غير الشعبية-لم نتوارثها لا عن المصريين القدماء، ولا عن المسلمين(٦)... كما أنها على المستويين الاجتماعى والثقافى ليست هى الامتداد الحقيقى للدراما الأوروبية الرومانية اليونانية القديمة، والتى يرجع جذورها إلى ما قبل القرن الرابع (ق.م.)... وقد مهد الاحتكاك الثقافى مع نهايات القرن الثامن عشر بين شمال حوض البحر الأبيض المتوسط وجنوبه إلى ظهور الدراما المسرحية

المعاصرة فى مصر...

والخلاصة، أن(المسرح فن عماده التقاليد المتوارثة من جيل إلى جيل، والمتطورة من عصر إلى عصر ولم ينشأ المسرح العربى من تقاليد مسرحية عربية، إنما استوردت التقاليد المسرحية الغربية وزرعت فى الوطن العربى حوالى منتصف القرن التاسع عشر فى لبنان وفى أواخر نفس القرن فى مصر ولم يكن هذا النبت المستورد ليؤتى ثماره المصرية حقاً إلا بعد حوالى قرن من الزمان على يد جيل الخمسينيات...)(٧) وتعد الثنائية الشعرية الدرامية التاريخية: "ثائر الله، الحسين ثائراً والحسين شهيداً" (١٩٦٩م.) للشاعرالدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" (١٩٢٠-١٩٨٧م.)(٨)، من أهم النصوص الدرامية العربية المعاصرة التى توضح لنا علاقة الدراما بالتاريخ، أوعلاقة المؤلف أو الشاعرالدرامى بالتراث والموروث الثقافى الحضارى الإسلامى... إذ يناقش الشاعر الدرامى"عبد الرحمن الشرقاوى" موضوعاً مأساوياً لشخصية دينية تاريخية نبيلة نبلاً تاماً، ومحببة لنفوس المسلمين، إنه " سيدنا الحسين بن على"(٤-٦١هـ/ ٦٢٥-٦٨٠م.) حفيد النبى الرسول: سيدنا محمد ﷺ وقرة عينه صلوات الله والسلام عليه، وعلى آل بيته وصحبه أجمعين...

## مرثية الحسين ومأساته

إن سيدنا "الحسين" رضي الله عنه من الشخصيات الإنسانية التاريخية التى لها أهميتها الدينية فى حياة جموع المسلمين... وكانت جرأة من الشاعر الدرامى"عبد الرحمن الشرقاوى" أن يتخذ من حادثة مقتل سيدنا الحسين"-رضى الله عنه- واستشهاده موضوعاً درامياً لثنائيته "ثأرالله"- الحسين ثائراً، والحسين شهيداً- إذ مازالت مكانة آل البيت-رضى الله عنهم جميعاً- محفوظة عقائدياً فى مصر والعالم الإسلامى... ومازال "الشيعة" من المسلمين يرثون"سيدنا الحسين" رضي الله عنه الذى قتل غدراً وعدواناً، واستشهد هو ومن معه من آل بيته وبيت النبوة، بيت سيدنا محمد ﷺ وصحبه ومن تبعه بإحسان يوم (١٠) من الشهرالهجرى "المحرم" سنة (٦١) وصار يوم"عاشوراء"احتفالية دينية بين أهل الشيعة من المسلمين، وعرفت بينهم بأسماء عدة مثل:"التعزية أو التعازى".. و"مأساة كربلاء".. أو"المشهد الحسينى"أو "المأساة الحسينية" أو"الآم السيد الحسين".. وأنشأت الفرق التمثيلية الدينية من بين أهل الشيعة أنفسهم... وبوصفها خدمة دينية انحصر دورها العقائدى فقط فى عرض وتقديم هذه الحادثة التاريخية المأساوية موسمياً فى العشر الآواخر من شهر"المحرم"...

إن "التاريخ" هو الماضى، والطبيعة التاريخية للأحداث الدرامية فى ثنائية "ثأر الله" هى التى دفعتنا إلى أن نبدأ باستقراء الماضى أو الأصل التاريخى الحقيقى الذى استند إليه الشاعرالدرامى"عبد الرحمن الشرقاوى" فى تشكيل الصراع الفنى الدرامى بين شخصيتين متساويتين ومتضادتين فى الاتجاه هما: سيدنا الحسين بن على رضي الله عنه و"يزيد بن معاوية".. إذ تبدأ أحداث الثنائية الدرامية-ثأرالله- من بعد موت مؤسس الدولة الأموية: معاوية بن أبى سفيان (٢٠ ق.هـ- ٦٠ هـ٦٠٣/-٦٨٠م)... وقيل أن "معاوية" من كتاب الوحى وأحد المبشرين بالجنة وهم: (أبو بكر- وعمر-وعثمان- وعلى- وطلحه- والزبير-

وعبد الرحمن بن عوف- وسعد بن أبى وقاص- وسعيد بن زيد- وعبد الله بن مسعود)...

ووفقاً لماضى وحاضر الشخصيتين الرئيسيين التاريخيتين "سيدنا الحسين" ﷺ وهو من بيت النبوة، و"يزيد بن معاوية" وهو من بيت آل أمية (الأموى).. وخلفية الصراع التاريخى بينهما، يمكن أن نلخص أهم الأحداث التاريخية الرئيسة التى اعتمد عليها الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" فى استلهام أحداثه وشخصياته فى ثنائيته الدرامية: ثأر الله- الحسين ثائراً ، والحسين شهيداً - كما يلى:

١- بويع سيدنا على بن أبى طالب ﷺ (٢٣ ق.هـ-٤٠هـ/٦٠٠-٦٦١م.) بالخلافة عام (٣٥هـ، ٦٥٦م.)... بعد مقتل ثالث الخلفاء الراشدين"عثمان بن عفان بن أبى العاص بن أمية الأموى"(٤٧ ق.هـ- ٣٥هـ/٥٧٧-٦٥٦م)...

٢- قبل مقتل أمير المؤمنين "سيدنا على" ﷺ بستة أشهر، اتخذ قراراً بعزل "معاوية" أمير بلاد الشام بعد أن حكمها عشرون عاماً... ووقعت بينهما عام (٣٧هـ)"معركة صفين"إثر معصية "معاوية" لخليفة المسلمين"سيدنا على" ﷺ وحلمه بالخلافة...

٣- وافق"سيدنا على" ﷺ على وقف الحرب بينه وبين "معاوية"، ورضى بمبدأ التحكيم بينهما حقناً للدماء، وحفاظاً على وحدة المسلمين...

٤- زاد التحكيم من حالة الشقاق والفتنة بين المسلمين الذين افترقوا بين محافظ على بيعته لأمير المؤمنين سيدنا على ﷺ وابن عم خاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد ﷺ .. ومؤيد لبيعة"معاوية بين أبى سفيان"... بينما ظهر طرف ثالث فى الصراع بينهما: اعتزل البيعة لأحدهما، ولم يغفر لسيدنا"على" ﷺ موافقته على التحكيم.. وعرف من أنكر قبول سيدنا"على" ﷺ للتحكيم باسم "الخوارج"...

٥- اتهم من تشيع لسيدنا"على" ﷺ الطرف الآخر الذى تزعمه "معاوية بن أبى سفيان" بالمكر والخداع، ولم ينس الدور الذى لعبه"عمرو بن العاص"(٥٠ق.هـ- ٤٣هـ/ ٥٧٤-٦٦٤م.) مع"معاوية" فى التحكيم...

٦- بايع أهل العراق سيدنا"الحسن بن على" ﷺ (٣-٥٠هـ/ ٦٢٤-٦٧٠م) بالخلافة بعد مقتل أبيه"سيدنا على" ﷺ عام (٤٠هـ)، واستمر فى الخلافة لمدة ستة أشهر...

٧- لم يرضى"سيدنا الحسن" ﷺ باستمرار نزيف الدماء بين المسلمين، ورفض محاربة"معاوية بن أبى سفيان"بعد أن خرج لمحاربته.. وتنازل"سيدنا الحسن" ﷺ عن الخلافة الإسلامية عام (٤١هـ) لمؤسس الدولة الأموية "معاوية بن أبى سفيان".. وبسبب إجماع المسلمين على خلافة "معاوية بن أبى سفيان"، بعد موافقة "الحسن والحسين" ﷺ سمى هذا العام: "عام الجماعة"...

٨- ذكر المؤرخون أن"سيدنا الحسن" ﷺ هو

خامس الخلفاء الراشدين، وصح خبر رسول الله "سيدنا محمد" ﷺ : (الخلافة من بعدى ثلاثين سنة..)، بدأت مع "الصديق، وابن الخطاب، وعثمان، وعلى".. وانتهت بموت"سيدنا الحسن بن على" رضي الله عنهما (عام ٥٠ هـ)...

٩- وقيل أن"سيدنا الحسن" رضي الله عنه قد مات مقتولاً بالسم بعد أن أغرى "مروان بن الحكم"(٢-٦٥هـ/ ٦٢٣-٦٨٤م.) زوجة"سيدنا الحسن" رضي الله عنه بالزواج من"يزيد بن معاوية"(٢٥-٦٤هـ/ ٦٤٥-٦٨٣م.) إن وضعت السم فى العسل وقتلت به "سيدنا الحسن" رضي الله عنه ...

١٠- مات "سيدنا الحسن" رضي الله عنه مسموماً، ولم يزوج "معاوية" ابنه "يزيد" من زوجة "سيدنا الحسن" رضي الله عنه لأن مثلها لا تؤتمن على زوج...

١١- زهد"سيدنا الحسين" رضي الله عنه الدنيا وسكن مدينة جده "سيدنا محمد" ﷺ ، وظل على موقفه إلى أن مات"معاوية"عام (٦٠هـ/ ٦٨٠م.) بعد حكم دام حوالى عشرون عاماً...

١٢-أخذ "معاوية" قبل موته البيعة بولاية العهد لابنه "يزيد"عام (٥٦هـ.) وغض المسلمون البصرعن أن الحكم فى الإسلام شورى وليس إمامة ولا وراثة...

١٣-طلب "يزيد بن معاوية" بعد موت أبيه وتوليه الخلافة من"الوليد بن عتبة"(٦٤هـ./ ٦٨٤م.) الذى كان منذ عام (٥٧هـ.) والياً على (المدينة) أن يأخذ البيعة ثانية من"سيدنا الحسين"، ومن آل بيته وصحبه رضي الله عنهم .

١٤- شهد "مروان بن الحكم" طلب "سيدنا الحسين" رضي الله عنه أن ينتظر "الوليد بن عتبة" إلى الصباح كى يجتمع الناس للبيعة ويكون معهم...

١٥- رفض أهل "المدينة" مبايعة "يزيد بن معاوية" فأرسل جيوشه إليهم، وخرج "سيدنا الحسين"- رضي الله عنه إلى "مكة"...

١٦- أرسل أهل"الكوفة-العراق-"رسالة إلى "سيدنا الحسين" رضي الله عنه مفادها:(إنا حبسنا أنفسنا على بيعتك، ونحن نموت دونك، ولسنا نحضر جمعة ولا جماعة بسببك)(٩).

١٧- أرسل "سيدنا الحسين" رضي الله عنه ابن عمه الصحابى الجليل "مسلم بن عقيل"(؟-٦٠هـ/ ؟-٦٨٠م) إلى"الكوفة"، وبايعه الناس، وأعطى"مسلم" الأمان لسيدنا"الحسين" رضي الله عنه وسأله - مسلم- القدوم إليه.. إلا أن أصحاب سيدنا الحسين رضي الله عنه نصحوه بعدم الذهاب، فهم أهل غدر، وإنما يدعونه للحرب، وسيصنعوا به ما صنعوا بأخيه " سيدنا الحسن" رضي الله عنه ، ومثل ما صنعوا بأبيه "سيدنا على" رضي الله عنه وهو: (أحسن الناس إسلاماً، وأثراً، وأشد بأساً، والناس له أرجى، ومنه أسمع، وعليه أجمع ) (١٠).

١٨- لم يسمع "سيدنا الحسين" رضي الله عنه لمن صادقه من المسلمين، وخرج فى نفر من أهل بيته وصحبه وكان عددهم (٩٢) نفراً... فقد خاف الله فى ترك جهاد من تبع بيت"آل

أمية".. وظلم الناس، واستذل الصالحين من عباد الله تعالى...

١٩- غدر بابن العم "مسلم بن عقيل" وقُتل..ودخل "سيدنا الحسين" ﷺ أرض العراق، وقاتل جيش "عبيد الله بن زياد" (٢٨-٦٧هـ/ ٦٤٨-٦٨٦م)، واستشهد "سيدنا الحسين" ﷺ بين قوم دعوه لينصروه فقتلوه يوم "عاشوراء بمدينة كربلاء" فى العاشر من محرم عام (٦١هـ.)، وكانوا كما قالوا لسيدنا" الحسين" ﷺ (قلوبنا معك وسيوفنا عليك)!!!

٢٠- دارت معركة شرسة بين أتباع جيش "يزيد بن معاوية" ومن حضر من جمع "سيدنا الحسين" ﷺ ولم ينسى مؤرخ هذه الحادثة التاريخية المأساوية أن "عمر بن سعد بن أبى وقاص" (؟- ٦٦هـ/ ؟- ٦٨٦م) شارك فى الحرب ضد سيدنا الحسين ﷺ وهو الذى كان ابن لأفضل الأباء، وقد نصحه أبوه كثيراً ألا يطلب الدنيا ولا يعمل فى خدمة "عبيد الله بن زياد"، و"يزيد بن معاوية" ولكنه أصرعلى فعلته إلى أن قُتل...

٢١- لم ينج من "آل سيدنا الحسين" ﷺ فى هذه المعركة إلا خمسة هم: على زين العابدين وأخته زينب وأخوه الأصغر عمر، وأختاه فاطمة وسكينة... وقطعت رأس سيدنا الحسين ﷺ وأرسلوا جميعاً كالسبايا إلى "يزيد بن معاوية" (١١) الذى مات سنة (٦٤م.) ...

٢٢- ثأر "المختار الثقفى" (٦٢٢-٦٨٧م.) من قاتلى "سيدنا الحسين" ﷺ ، والتف حوله من دعى إلى خلافة "بيت آل النبى" للمسلمين...

وهكذا، ادعى الناس التوبة وسموا أنفسهم "التوابين"، وندبوا مقتل "سيدنا الحسين" ﷺ ومن حضر معه من آل البيت، وجعلوا ذكرى مقتله احتفالاً دينياً سنوياً، وتوارثها أهل الشيعة إلى يومنا هذا، يعذبون أنفسهم ندماً.. ويلعنون قتلته... ولم تكن هذه الاحتفالية الدينية مجرد "مرثية" وحسب، فبعد تأنيب الضمير وتصالح الإنسان مع نفسه، تذبح الذبائح وتنصب الموائد، وتوزع أشهى الأطعمة، ويتحول الناس من حالة الشعور بالشقاء والألم إلى حالة الفرح والسعادة...

## ما أخذ بالقوة لا يرد إلا بالقوة

وقد رتب الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" سلسلة هذه الأحداث التاريخية وصورها على جزأين... بدأ الجزء الأول "الحسين ثائراً" من ثنائيته: "ثأر الله" بثلاثة عشرة منظراً، ثم استكملها فى الجزء الثانى "الحسين شهيداً" بستة مناظر (١٢)...

ونلمس عند قراءة مسرحية "الحسين ثائراً"، ومن المنظر الأول، مدى السلاسة واليسر فى ترتيب الأحداث والأفكار، التى بدأها الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" بإعلان موت "معاوية بن أبى سفيان"، وشماتة الناس:

"زال الطاغية المتكبر.. وسقط الدجال الأكبر.. وهلك الفرعون المتجبر.. وقاتل المسلم وهو يصلى..."

(الحسين ثائراً: ص٧)

الناس تشتم رجلاً من أصحاب النبى الرسول

سيدنا محمد ﷺ ، وأحد المبشرين بالجنة.. ويلعنونه لأنه استأثر بالحكم، وعطل أصلاً من أصول الدين فى الإسلام وزيف قاعدة الشورى وجعلها حلية وزينة لحكمه وهكذا خالف نصاً فى القرآن الكريم، وأهدر أحكام السنة، وخافه الناس، ولم يملك أحد الشجاعة على معارضة "معاوية" :

"ما خالفه فى الرأى أحد ثم نجا...

(الحسين ثائراً :ص٨)

وما أن مات "معاوية بن أبى سفيان" إلا وشعر الناس بالحرية، وزوال الخوف.. فقد خاف الناس بما فيه الكفاية.. وعليهم أخذ البيعة" لسيدنا الحسين بن على" رضي الله عنه القائم يشرح للناس الأحاديث على منبر جده، وخلع "يزيد"، ونقض عهدهم لأبيه "معاوية" هذا الذى أخذ البيعة لابنه قهراً... ولكن عند العرب والمسلمين من ينكص عهداً فهو أثم...

" لقد مات "ابن أبى سفيان" وأدبر الليل الثقيل، وزالت دولة الظلم.. ورفض الناس البيعة لابنه "يزيد" : (ملك الفسق أمير الماجنين)، لأنها كانت بيعة إكراه، وخوف، وطمع.. أخذت بالسيف والمال.."

(الحسين ثائراً :ص٨-ص١١)

لقد وجد الناس أنفسهم بين قطبين إما مبايعة سيدنا "الحسين" رضي الله عنه أميراً للمؤمنين، وخلع "يزيد"، أو حفظ العهد، وحقن دماء المسلمين... فهل يخذل الناس "سيدنا الحسين بن على" رضي الله عنه ، كما خذلوا من قبل أخيه "سيدنا الحسن" رضي الله عنه الذى تخلى مضطراً عن الحكم لصالح "معاوية"...

**سعيد:**

آه منكم يا سراة الناس فى هذا الزمن !
أنتم يا من تألبتم على حكم على
عندما حاسبكم عما اقتنيتم
عندما رد لبيت المال ما كنت كنزتم
عندما نازعكم اقطاعكم
ثم سوى بين كل المسلمين!!

**بشر:**

والحسين بن على عندما يغدو إماماً
فسيغدو كأبيه.. كأمير المؤمنين
فيقيم العدل فى الناس ويبغيه سلاما
وسيغلوا فى حساب الأثرياء الكانزين

("الحسين ثائرا" : ص١٣)

## عين الحر ميزانه

لم يعد يصلح أبناء سيدنا "على" رضي الله عنه للخلافة، فهم أصحاب تقوى وورع.. والدولة تحتاج إلى كيد سياسى حصيف..لم يعد يصلح للدولة حكم الخلفاء الراشدين.. إنه عصر الملوك القادرين.. إنه زمن آخر، فهذا الزمان ليس زمان الرجال النبلاء الشرفاء، الصادقين، الصالحين..لكل زمان دولته ورجال أعرف بأموره .. ومثل سيدنا "الحسين" رضي الله عنه ، يعيش زمانا قد ولى...

(الحسين ثائراً: ص١٩)

**بشر:**

فلتأخذوا ثأر على
وبايعوا سبط النبى
الجميع: علىٍّ ثأر الله
لا بيعة إلا للحسين.

("الحسين ثائراً" : ص٢٢-٢٣)

وهكذا، ناقش الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" منذ المنظر الأول لمسرحيته "الحسين ثائراً"، قضية الحكم فى الإسلام.. وكيفية عمل

الناس بحكم الله تعالى جل شأنه، وفرض الله سبحانه لمبدأ الحكم بالشورى، منذ عهد النبى الرسول سيدنا "محمد" ﷺ، ومن تبعه من الخلفاء الراشدين.. حتى وصلنا إلى زمان صار فيه اغتصاب الحكم باسم الدين سمة من حكم بالقوة والعنف.. إلى جانب هؤلاء الذين دعوا إلى الأخذ بمبدأ التوريث فى الحكم.. والنبى الرسول"سيدنا محمد" ﷺ ترك للمسلمين الأمر شورى بينهم... بينما أرادها"إمامة" من تشيع لسيدنا "على"رضي الله عنه ومن بعده ابنه"سيدنا الحسين"رضي الله عنه فى حين جعلها "معاوية بن أبى سفيان" مؤسس الدولة الأموية الإسلامية الأولى إرثاً-قيصرية- (الحسين ثائرا: ص١٢).. وأثبت" معاوية " إنه السياسى القادر على الفعل إلى حد ارتكاب الآثام والمحرمات، وأفظعها فى حياة الإنسان" القتل "... ولخص الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" كيفية حكم الطاغية، على لسان "مروان بن الحكم" (٢-٦٥هـ/ ٦٢٣-٦٨٤م.) القائل: إنما الشورى وبال فاستبد.

إن ضربا فى رقاب الضعفاء

سوف يعطينا ولاء الأقوياء

(الحسين ثائرا: ص٢٥)

سكن"سيدنا الحسين"-رضي الله عنه مدينة جده النبى الرسول" سيدنا محمد " ﷺ وأعرض عن الدنيا.. وانشغل قرة عين سيدنا رسول الله ﷺ بدروسه الدينية، تاركا الحكم "لآل أمية".. وبعد أن سمع"سيدنا الحسين"رضي الله عنه بموت الخليفة الأموى "معاوية بن أبى سفيان"، أجاب"سيدنا الحسين"رضي الله عنه دعوة والى المدينة، "الوليد بن عتبة بن أبى سفيان" لزيارته.. ومن باب التذكرة أعاد أصدقاء "سيدنا الحسين" على مسامعه حادثة مقتل أخاه "سيدنا الحسن"رضي الله عنه وحذروه من تناول ولو شربة ماء أو عسل فى قصر الوالى " الوليد بن عتبه "...

**بشر:**

(للحسين) لا تشرب شيئا فى القصر

لا تشرب ماء أو عسلا

واذكر أن أخاك الحسن عليه الرحمة

مات بسم فى عسله

(الحسين ثائرا: ص٢٦)

## بحر الظلمات

وها قد جاء اليوم الذى اكتملت فيه المؤامرة، ونصح اللئيم "مروان بن الحكم" المبعوث من طرف "يزيد بن معاوية" إلى والى المدينة "الوليد بن عتبة"، بأخذ المبادرة وقتل "سيدنا الحسين"رضي الله عنه إن لم يعطه البيعة للخليفة الجديد "يزيد بن معاوية بن أبى سفيان"، وإلا سبقه وقتله "سيدنا الحسين" وصحبه :

**الوليد:**

كيف..؟ لا .. يا ابن الحكم!

أأنا أقتله إن لم يبايع؟

**ابن الحكم:**

أنا أخشى أن يقول الناس قد خاف الوليد

**الوليد:**

أن يقول الناس عنى خاف

خير لى من قتل الحسين بن على

ربما شاورت فى الأمر سواك

(الحسين ثائراً: ص٢٤)

ولم يختلف الشاعر الدرامى "عبد الرحمن

الشرقاوى" مع إدانة التاريخ "لآل أمية" وقال:

**ابن الحكم:**

ما احكم ما طلب يزيد، اما البيعة أو
رأسه إن زاغ الثعلب منك اليوم فما
أصعب أن تلتمسه

**الوليد:**

ليس حسين بالثعلب

(الحسين ثائراً: ص٢٨)

مر "الوليد بن عتبة" بداومة نفسية عنيفة.. وخاف والى المدينة أن يقال أنه قاتل "سيدنا الحسين بن على" ﷺ .. ولم يغلظ له القول، كما طلب "مروان بن الحكم"، بل طلب البيعة بالحسنى من سيدنا الحسين ﷺ :

**الوليد:**

قد علمتم أن فى الأعناق منا ليزيد
بيعتين ، بيعة نعقدها الآن بإذن الله،
والأخرى عقدناها قديما يا حسين

**الحسين:**

أخذت فى ظل إرهاب البوارق

(الحسين ثائراً: ص٢٩)

لبى "سيدنا الحسين" ﷺ دعوة الوالى "الوليد بن عتبة" فى منتصف الليل.. وفى حضور"مروان بن الحكم"(الحسين ثائراً: ص٣٠) ولم يرض "سيدنا الحسين" ﷺ أن يعطى البيعة سراً فى سواد الليل، وبعيداً عن رؤوس الأشهاد.. والشاعر الدرامى"عبد الرحمن الشرقاوى

" يدرى أن العواطف والأفكار الحبيسة المعتمة لا تظهر فى النور.. والمؤامرات هى فقط التى تحاك فى ظلام الليل، وبعيداً عن الأنظار، فى الأماكن المغلقة، أو فى أجواء الطبيعة الفسيحة... وهو أسلوب أو طريقة الشاعر الدرامى-عموما- فى التمهيد لوقوع أحداث جليلة غير سارة فى المشاهد التالية.. وهذه من تقاليد فن كتابة النص الأدبى التمثيلى- الدرامى- وعرضه لجمهور متذوق وناقد له ...

**الحسين:**

أنا أعطى بيعتى سرا؟ أمثلى يعقد
البيعة سرا؟
أنا لا أسدل ما بينى وبين الناس سترا
لا ورب البيت..
لن نضمر فيما بيننا من خلف أسوارك
أمرا
لا ورب البيت
بل تخرج للناس فتدعونى إلى البيعة
جهرا
فتقولون لماذا تجعلون الأمر إرثا ونقول..
فليكن موعدنا ظهر غد بعد الصلاة..
واقترح أى مكان شئت فى قصرك هذا
أو على قبر الرسول

(الحسين ثائراً: ص٣١)

وحينما هم سيدنا الحسين ﷺ بالخروج هدده "ابن الحكم" بأخذ البيعة منه قسراً، فهو ليس ضيفاً، وإنما هو أسيره حتى يعطى البيعة لـ "يزيد بن معاوية" .. ولكن لم يرد "سيدنا الحسين" ﷺ أن يكون الخوف سبباً آخر من أسباب تخاذله أو مخالفة ربه، ويقال إنه ضيع مصلحة الأمة...

**ابن الحكم:**

لست المسؤول عن الأمة

**الحسين:**

أنا مسؤول عن رأيى وعن النهى عن

المنكر

أتريد البيعة منى قسرا؟

ضعف الطالب والمطلوب!

إن قام الأمر على الإرهاب أو الطغيان

أو البغى

فالغالب فيه مغلوب..

(الحسين ثائرا: ص٣٢)

## حجة ابن الحكم

وتزداد حدة الصراع بين الاثنين: "سيدنا الحسين" -رضي الله عنه الفقيه، التقى، الورع.. و"مروان بن الحكم" صاحب بيت المال، الذى حكم وحده فى مال الله، وباسمه تعالى أبسط الرزق وأقبض.. واتهمه "سيدنا الحسين" رضي الله عنه بالكفر، فالمال مال المسلمين، ولكل فيه حق مستحق، وأثم الحاكم إن لم يحسن توزيعه ...

**ابن الحكم:**

إننى صاحب بيت المال

لى الرأى الذى لا رأى بعده

أفلا تعرف أن المال مال الله وحده

وأنا أحكم فيه باسم ربى ..

أبسط الرزق وأقبض ؟

**الحسين:**

لستَ رب العالمين !

إن هذا لهو الكفر المبين

إن هذا المال مال المسلمين

ولكل فيه حق مستحق

إنه دين ثقيل فى العنق

وعلى الحاكم أن يعدل فى توزيع مال

الناس فيما بينهم..

فإذا لم يعدل الحاكم فى التوزيع

فالحاكم آثم.

**ابن الحكم:**

هكذا تضطرب الدنيا

كما كانت على عهد أبيك

هكذا تغدو وكل الناس فى الفقر سواء

هكذا يصبح سادات قريش مثل رعيان

الغنم!

**الحسين:**

ليس من فضل لإنسان على آخر إلا

بالعمل

**ابن الحكم:**

هكذا قال أبوك !

**الحسين:**

ورسول الله أيضا

**ابن الحكم:**

(ساخرا) ذاك عهد قد مضى

(الحسين ثائرا: ص٣٣-٣٤)

وهكذا، لم يعرض الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" فقط لفكرة الصراع بين قوى السلطة الدينية وقوى السلطة الدنيوية.. وإنما حرص أيضاً، على مناقشة قضية العدالة الاجتماعية، وحسن توظيف رأس المال.. فالفقر جبان يورث صاحبه الذل.. وسلطة المال قد تفسد ليس فقط بين الناس بعضهم بعضاً.. وإنما من المؤكد أيضاً،أنها قد تفسد بين المرء وربه!!!

## كيد الخائنين

لقد أهتم "يزيد بن أبى سفيان" بأخذ البيعة من سيدنا "الحسين بن على" رضي الله عنه دون سائر الناس..

ولم يخش سيدنا "الحسين" رضي الله عنه الدخول على والى المدينة "الوليد بن عتبة"، الذى عينه الخليفة الأموى "معاوية بن أبى سفيان" عام (٥٧هـ/ ٦٧٦م) والياً على"المدينة المنورة" بمسجد ومقام سيدنا النبى "محمد" صلى الله عليه وسلم .. وبعد عزله "مروان بن الحكم" عن ولاية: "المدينة، ومكة، والطائف" وهى المدن التى حكمها "مروان بن الحكم" من بعد الموقعة الحربية التاريخية الهامة "حرب الجمل" (٣٦هـ/ ٦٥٦م).. وقيل إن "مروان بن الحكم" قد مول حملة خروج السيدة "عائشة بنت أبى بكر الصديق" (٩ق.هـ-٥٨هـ/ ٦١٣-٦٧٨م) رضي الله عنها ، وزوج رسول الله سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ، واشترى لها جملاً، وخرجت وهى كارهة لقتال سيدنا "على بن أبى طالب" رضي الله عنه ، والمطالبة بدم الخليفة "عثمان بن عفان" (٤٧ق.هـ-٣٥هـ/ ٥٧٧-٦٥٦م)، على الرغم من أن سيدنا "على" رضي الله عنه قد أرسل ولداه "الحسن" و"الحسين" رضي الله عنهما للدفاع عن الخليفة "عثمان بن عفان" ضد المتأمرين عليه...

وقيل -أيضا- أن "مروان بن الحكم" هو قاتل الصحابى الجليل "طلحة بن عبيد الله" (٢٨ ق.هـ-٣٦هـ/ ٥٩٦-٦٥٦م) وأحد المبشرين بالجنة.. وأن "الزبير بن العوام" (٢٨ ق.هـ-٣٦هـ/ ٥٩٦-٦٥٦م) قد منعه دينه من قتال خليفة المسلمين "سيدنا على" رضي الله عنه وترك المعركة خجلاً، فاتهم بالخوف، وخديعة المسلمين، واغتيل فى الطريق وهو على مشارف" البصرة "... وهكذا، استشهد صحابى جليل ورجل آخر من المبشرين بالجنة "الزبير بن العوام"... أما "السيدة عائشة" رضي الله عنها فقد أمر "سيدنا على" رضي الله عنه أن تعود إلى" مكة " معززة .. مكرمة ...

وأحسن الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" استخدام أدواته فى كتابة النص الأدبى التمثيلى، وعمد إلى التركيز والتكثيف فى تصوير تلك الواقعة التاريخية، والجدل الذى صاحب مقتل أمير المؤمنين الخليفة "عثمان بن عفان" وقال متهما "آل أمية":

**الحسين:**

كان من أصلح أهل الأرض لكنكمو
ورطمتموه
أنتم من حفر الحفرة
له قد ظلمتم باسمه الأمة حتى ضجرت
ونهبتم باسمه الأموال حتى نضبت
وكنزتم باسمه الثروة حتى ثارت الدنيا
عليه فاختبأتم
انما ثار عليه الناس من كثرة ما عانوه
منكم..
آه لو أسلمكم للثائرين!!
قد حماكم ويحكم ولكنكم أسلمتموه..
أيكم دافع عنه؟ أيكم؟؟
(لابن الحكم) أنت هل دافعت عن
عثمان فى محنته يا ان الحكم..؟!
فأنا دافعت عنه...نحن من دافع عنه
آه كم عانى الحسن..!
وبماذا كوفئ المسكين من بعد؟ بسم فى
العسل!
وتضاحكتم وقلتم أن لله جنودا من
عسل!
ورفضتم دفنه فى بيت جده..
آه منكم أنتم يا من تركتم شيخكم
عثمان يقتل

واجترتم فى دماء الشيخ
فى الموت.. فيا ويحكم بعد مماته
قد كسبتم من وفاة الرجل الصالح
أضعاف الذى كنتم كسبتم فى حياته.
(الحسين ثائرا: ص٣٤-٣٥)

وهكذا، لم يختلف - أيضاً- الشاعر الدرامى" عبد الرحمن الشرقاوى" مع ما سجله "المؤرخ" عن حادثة مقتل سيدنا "الحسن"ﷺ واتهام "التاريخ" لشخص "مروان بن الحكم"، ودوره فى مؤامرة قتل سيدنا "الحسن" رضى الله عنه-:

**الحسين:**
أنت من دس إلى زوج أخى السم
وأغراها بسمه!
أو لم تحمل لها مال ابن هند والوعود؟
أو لم تحمل لها وعد ابن هند:
أنها إن هى سمت زوجها تصبح زوجا
ليزيد؟
غير أن ابن أبى سفيان لم يجرؤ على
تزويجها منه
فقد خاف على ابنه
فغدت لا يقرب الخطاب منها
كلهم يخشى مصيرا كالحسن
آه يا مروان لولا أننى لا أخذ الناس
بظن!
(الحسين ثائرا: ص٣٥)

## شرف الكلمة

أراد "الوليد بن عتبه" والى "المدينة"، و"مروان بن الحكم" مبعوث الخليفة "يزيد بن معاوية "- الذى ورث دولة الحكم من أبيه "معاوية بن سفيان"- من " سيدنا الحسين"ﷺ أن يعتكف لتدريس علوم الدين، وأن يدع الملك لأهل الملك والدنيا من "آل أمية".. ولم يطلبوا سوى كلمة "بايعت".. كلمة يقولها "سيدنا الحسين"ﷺ وينصرف بسلام إلى جموع الفقراء وهم الآخرة.. وينتهى الأمر بسلام، ويعيش"سيدنا الحسين وآل بيته"ﷺ فى سلام... ولكن يرفض "سيدنا الحسين" ﷺ أن تكون البيعة مجرد كلمة :

**الحسين:**
(منتفضنا) كبرت كلمة!
وهل البيعة إلا كلمة؟
ما دين المرء سوى كلمة
ما شرف الرجل سوى كلمة.

**ابن الحكم:**
(بغلظة) فقل الكلمة واذهب عنا

**الحسين:**
أتعرف ما معنى الكلمة..؟
مفتاح الجنة فى كلمة
دخول النار على كلمة
وقضاء الله هو الكلمة
الكلمة لو تعرف حرمة
زاد مذخور
الكلمة نور
وبعض الكلمات قبور
بعض الكلمات قلاع شامخة يعتصم بها
النبل البشرى،
الكلمة فرقان ما بين نبى وبغى
بالكلمة تنكشف الغمة،
كلمة نور
ودليل تتبعه الأمة
عيسى ما كان سوى كلمة

أضاء الدنيا بالكلمات وعلمها للصيادين
فساروا يهدون العالم!
الكلمة زلزلت الظالم
الكلمة حصن الحرية
إن الكلمة مسئولية
إن الرجل هو الكلمة
شرف الرجل هو الكلمة
شرف الله هو الكلمة.

(الحسين ثائرا: ص٣٨-٣٩)

وهكذا، يصرخ "سيدنا الحسين" رضي الله عنه في أمته الإسلامية، وينادي بالمبادئ الإنسانية الإسلامية الصحيحة... ولا يرهب "سيدنا الحسين" رضي الله عنه الموت من أجل إعلاء كلمة الله ورسوله صلى الله عليه وسلم، وفداء الأمة وقت الشدة.. فقد أخذ "سيدنا الحسين" رضي الله عنه قراره ورفض البيعة ثانية لوريث عرش الخلافة الأموية "يزيد بن معاوية"... ولم يرغب في زمن الخشية والخوف من القهر والعدوان وفقدان العدالة أن يفعل مثلما فعل أخيه "سيدنا الحسن" رضي الله عنه ويتنازل عن الحق، ويزول زمن الأخذ بالشورى، والرضوخ لنظام التوريث في الحكم...

لقد ظلم الناس أنفسهم ونسوا ثواب الآخرة، وفضلوا الاستمتاع بزينة الحياة الدنيا، ورفض "سيدنا الحسين" رضي الله عنه النفاق والخضوع للسلطة دون مقاومة.. فمصلحة الأمة دفعته للدفاع عنها في عصر قل أن يجد فيه المسلم: ذاك البطل المخلص النصير للحق والفضيلة !!!

## لا مجاملة.. ولا مهادنة

رفض "سيدنا الحسين" رضي الله عنه أن يجامل
في مصير المسلمين، ولم يهادن ويبايع

(الحسين ثائرا: ص٤١)

فسبط النبي لا يقول سوى كلمة الحق... وجاء الداهية "ابن الحكم" وخير "سيدنا الحسين" رضي الله عنه دي اثنين: إما أن يبايع أو أن يرسل برأسه إلى "اليزيد بن معاوية"..! وعلا صوت "سيدنا الحسين" رضي الله عنه ودخل أصحابه رافعين سيوفهم، وخرجوا به، والخوف يملأ قلب "الوليد بن عتبة" مما هو قادم!!!

(الحسين ثائرا: ص٤٢-٤٣)

**الحسين:**

قسما بالله ما أنشد فتنة،
أنا لا أنشد ملكا بينكم
فأنا أزهد أهل الأرض في هذا
-وإن كان لي الحق عليكم-
إنما أنشد أن أصلح في أمة جدي ما استطعت
إنما أنشد أن أرفع جور الحاكم الظالم عنكم
أنا لا أبغي سوى الإصلاح فيما بينكم
فإذا وفقت أعذرت وان أفشل عُذرت..
وإذا هم قتلوني دون ما أنشد من خير لكم
فلقد وفيت لله ديوني وقضيت.

(الحسين ثائرا: ص٦٠)

خاف "سيدنا الحسين" رضي الله عنه ضياع الحقيقة، والعدل، والسلام.. وقرر الخروج من أرض جده "سيدنا محمد" صلى الله عليه وسلم إلى "الحرم المكي"، طامعاً في الحياة الآخرة..لا الحياة الدنيا!!!

**الحسين:**

عسانى أن أجئ مكة أن تنقشع الغمة
فلا يغشاكم قتر ولا ترهكم ذلة
سأبقى فى حمى الكعبة
فلا يحبس أو يقتل فى حقى إنسان
ولا يأخذكم بى كيد مروان
(أذان بالصلاة) صلاة الفجر!
أدعو الله أن يهدينا للحق والخير
(يدخلون إلى الصلاة) .

**بشر:**

إلى من تترك الملك؟؟ إلى من تنتهى
الدولة؟

**الحسين:**

أنا لا أنشد الملك كما قلت ، ولكنى أريد
الخير للأمة، أنا الآمر بالمعروف
والناهى عن المنكر

(الحسين ثائرا: ص٦٢-٦٣)

ووقف قرة عين سيدنا رسول الله أمام قبر جده مودعاً.. طالباً العون.. راجياً رحمة الله تعالى.. فالشكوى لغير الله مذلة.. ووضح الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" كيف شعر"سيدنا الحسين"رضي الله عنه إنه أمام امتحان كامتحان الأنبياء:

"إن سكت كفر.. وإن بايع قتل"

(الحسين ثائرا: ص٦٦)

ومع أول "منولوج" قاله "سيدنا الحسين" رضي الله عنه فى (المنظر الرابع) من النص الأدبى التمثيلى "الحسين ثائرا"، وصف الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" حالة الحيرة التى وقع فيها "سيدنا الحسين"رضي الله عنه بقوله:

**الحسين:**

آه لو تنكشف الغمة عن عينى كى أبصر
أبعاد الطريق؟
إنما تُغطش عينى سحابات الهموم !
مثلما تُخفى رياح أثقلت بالرمل اشراق
الربيع!
ما عسى أن تبصر العينان فى ليل بهيم.

(الحسين ثائرا: ص٦٧)

وانتظر"سيدنا الحسين" رضي الله عنه إلى أن تهدأ النفس ويرى الرؤيا ويبصر الوسيلة لتحقيق هدفه ألا وهو نصرة الحق، ورفع الظلم عن الأمة الإسلامية وقال "سيدنا الحسين"رضي الله عنه

**الحسين:**

بان الرشد من الغى، وهدانى جدى
للرأى
غفوت قليلا فحلمت
حلمت بجدى يأمرنى ألا أقعد عن باطل
ورأيت أبى يبتسم إلى ويدعونى
وأمى تنتظر قدومى
وحلمت بعم أبى حمزة

**زينب:**

(تقاطعه وهى تتماسك لكيلا تبكى) لا
توجع قلبى نحن فداؤك

**الحسين:**

(مستمرا) ينادينى بأبى الشهداء..
وبشرنى جدى بمكان فى الجنة قرب
مكانه اذا انا ما استشهدت
دفاعا عما جاء لتبيانه

(الحسين ثائرا: ص٧٧)

ورضى "سيدنا الحسين" -رضي الله عنه بالبشرى، وبرحلة الآلام، والأحزان، واللاعودة التى بدأها جده "المصطفى العدنان" صلى الله عليه وسلم وأبيه "سيدنا على" رضي الله عنه ...

رحل "سيدنا الحسين" رضي الله عنه إلى "مكة"، ولم تعد هى الأخرى مدينة "أمنة"، بعد أن انتشر بين الناس خبر وعد "آل أمية" وخليفة المسلمين "يزيد بن معاوية": أن يولى ما يشاء.. وله فى كل عام ألف ألف من يأتيه بقرة عين سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم حياً أو ميتاً...

**الحسين:**

قسما لو أغرى المرء بمال مثل هذا
عن بنيه لرماهم عن رضا (يضحك)
كم من الناس له القوة أن يمنع نفسه؟
(ضاحكا) بعضهم من تحت اغراء كهذا
ربما
أسلم رأسه (صمت)
آه من طول الطريق!
آه من قلة زادى فيه.. واخوفىَ من سوء
الرفيق!

(الحسين ثائرا :ص٨٧-ص٨٨)

خاف "عبد الله ابن جعفر" زوج السيدة زينب شقيقة سيدنا الحسن والحسين عليهما السلام على ضيفه فى "مكة " ابن عمه "سيدنا الحسين" رضي الله عنه .. فهو مثل أبيه وعمه "على بن أبى طالب" رضي الله عنه استنكف أن يجعل حارساً عليه، ولم يهادن أو يخف حتى ولو هدمت الكعبة فوق رأسه..

**ابن جعفر:**

فلتهادنه قليلا يا ابن عمى فالسياسات
حيل
أنا أدعوك إلى شئ من الحكمة والريث
لتدبير الأمور
لن قليلا يا أخى لا تنكسر
أنحن الآن لاعصار النذير
واستقم ما شئت بعده
هكذا تنجو بنفسك، هكذا تسلم رأسك،
هكذا تحفظ ما تنهض له
(فجأة) أعلن البيعة حتى تهدأ الثورة
عنك
فإذا استقويت فانقض بيعتك ..

**الحسين:**

(حزينا) آه ما أهون دنياكم على طفل
الحقيقة !
هكذا قد أصبح الخير طريدا يتوارى
فى الخرق!
وغدا الحق شريدا

(الحسين ثائرا : ص٨٩-٩٠)

## فما الغدر من شيم الصالحين

كان "مسلم بن عقيل" حسن النية مثله مثل ابن عمه "سيدنا الحسين" رضي الله عنه فقد ظن "مسلم" أن الحق سلاحهما وكفى.. وأنهما ليسا بحاجة إلى القوة، وتسليح الناس بالسيوف والرماح.

(الحسين ثائرا : ص٩٤)

عد أن دانت المدينة بالولاء له ولسيدنا "الحسين" رضي الله عنه وبعد أن حاصر أهل الكوفة " قصر ابن زياد"..! وحينما نصح الأصدقاء "مسلم بن عقيل" أن يدخل على "والى الكوفة" ليقتله، ويحرق قصره.

(الحسين ثائرا : ص٩٦)

لم يرض "مسلم" أن يكون الغدر أو الخيانة والقتل وسيلة "سيدنا الحسين"ﷺ إلى "الإمامة"، فليس ذلك من شيمة آل البيت والرجال الشرفاء، لأن "مسلم" نبيل الأخلاق مثل ابن عمه "سيدنا الحسين"ﷺ وكلاهما ليس من سافكى الدماء..

**مسلم:**

أنا ما جئت لكى ألقى سيفا بلا سلاما

(الحسين ثائرا: ص٩٧)

و سأل "عمر بن سعد بن أبى وقاص" الشفاعة لصغار ونساء بيت "ابن زياد"، ووافق "مسلم بن عقيل" على فك الحصار عليهم، على الرغم من اعتراض صحابة "سيدنا الحسين"ﷺ فهم رجال سياسة وحرب..بينما أمثال "مسلم بن عقيل" فهم رجال فقه...

**زيد:**

(مستنكرا) أتفكون حصاره ؟

**مسلم:**

(صارخا) لا تخالفنى فما أفسدكم والله

إلا أنكم

كنتمو خالفتمو عمى أمير المؤمنين !

أنا ماض أكتب الآن كتابا

للإمام المرتجى ابن العم كى أستقدمه

وقال زيد حكمته:

واذن قد أفلت الذئب فلن تدرك من بعد

غباره

(الحسين ثائرا: ص١٠١)

وهكذا لم يفطن "مسلم بن عقيل" لتحذيرات الأصدقاء، وأرسل كتابه لاستقدام "الإمام المرتجى"، "سيدنا الحسين" ﷺ غير مدركٍ للعواقب التى يمكن أن تسفرعنها زيارة "سيدنا الحسين" -رضى الله عنه- لأرض العراق !!!

## نفذ القضاء

وصل رسول "مسلم بن عقيل" إلى "مكة"، ودخل بيت "سيدنا الحسين"ﷺ حاملاً معه دعوات الناس الذين أقسموا ألا يصلوا بغير"سيدنا الحسين"ﷺ .

(الحسين ثائرا ص١٠٥)

وخاف "ابن جعفر" أن يخذل أهل الكوفة "سيدنا الحسين"ﷺ ، كما خذلوا من قبل أخاه "سيدنا الحسن" ﷺ ، وكما قتلوا من قبل أباه "سيدنا على"ﷺ ... وخافت الأخت "السيدة زينب"ﷺ على أخيها من غدر الصديق، وكيد الحليف.

(الحسين ثائرا: ص١٠٦)

بعد أن أخذ "سيدنا الحسين"ﷺ قراره بالخروج إلى "العراق"، دفاعاً عن شرف الدين والأمة، وشرفه وشرف آل بيت النبى عليهم الصلاة والسلام...

**ابن جعفر:**

(منتفضا) لا ورب البيت لن ترحل عنا

قبل أن ينفوا من الأرض الأمير ابن زياد

**سعيد:**

أنه فى قصره مرتهن.. هذا الأمير!

**ابن جعفر:**

فلقد يرهنكم فى دوركم منذ الغد

إنه يملك فى الكوفة آلات الفساد

إنه يملك بيت المال، والسلطة أيضا

والضمير الميت القادر أن يلوى أعناق

العباد

(للحسين) لا ورب البيت لن تخرج منا
للعراق
إنهم أهل شقاق ونفاق
(الحسين ثائرا: ص١٠٧)

ورفض سيدنا الحسين رضي الله عنه أن يستعصم بالكعبة، أو أن يخرج إلى شيعته فى أرض "اليمن"، فتحميه شعبها وجبالها، وقال:

**الحسين:**

أنا لو لجأت إلى الجحور فإنهم لن
يتركونى
حتى ينالوا بيعتى أو يقتلونى
وهناك فى أرض العراق معذبون
استصرخونى
(الحسين ثائرا: ص١١١)

ولم يسمع "سيدنا الحسين" رضي الله عنه لكل
من ابن عمه "ابن جعفر" وأخته "السيدة
زينب" رضي الله عنها ، ويهنأ بمقامه فى "مكة"
بين أهله، وناسه.. وخرج "سيدنا
الحسين" رضي الله عنه مصيره.
(الحسين ثائرا: ص١١٠)

بصحبة "آل بيت عبد المطلب"، لكى
يحموا العدالة، والشريعة، والسنن،
وينصروا الحق المهين.
(الحسين ثائرا: ص١١١)

الحسين:

(جليلا) ليست العبرة فى قتل الحسين
إنما العبرة فيمن قتلوه .. ولماذا قتلوه !
(الحسين ثائرا: ص١١٢)

## فئة باغية

لقد طلب "سيدنا الحسين" رضي الله عنه الشهادة، فلا عدول، ولا هروب من قضاء الله جل شأنه سبحانه... وأخذ قراره وخرج إلى مستصرخيه.. وفى هذه الأثناء، انقلبت الأوضاع فى "الكوفة".. وزاد "ابن زياد" فى جبروته بعد أن صار حراً.. طليقاً.. وأصبح "مسلم بن عقيل" طريداً فى المدينة.. ومتخفياً فى بيت "هانئ بن عروة"..!

**هانئ بن عروة:**

لقد أفلت الصيد فلينطلق كما شاء
مستهترا فى البلاد

**زيد:**

(مكملا) يعربد فى حرمات الرجال
ويعبث ما شاء أو يستبد
يشيع الفساد ويرشو العباد
ويقمع بالسيف من لم يطع
ويقهر بالمال أهل الطمع

**ابن عروة:**

سيملأ بالخوف قلب الأبى

**مسلم:**

ويملأ بالشك عقل التقى
(الحسين ثائرا: ص١١٤)

وجاء منادياً من عند "ابن زياد"، وقال مغرياً الناس بالمال:

**أسد:**

يقول الأمير لمن حاصروا قصره منذ
يومين
هاتوا السلاح
فإن تعط سيفك
تحصل على وزنه ذهبا وتسر الأمير
ومن لم يسلمه يقتل به وما من ملاذ وما
من مجير
(الحسين ثائرا: ص١١٥)

جار الولاة.. وكثرت الفتن.. و"سيدنا الحسين" رضي الله عنه فى الطريق إلى أهل "الكوفة"، لا يعلم بمصير ابن عمه "مسلم بن عقيل" رسوله إليهم، فالأصدقاء الذين حاصروا "ابن زياد" صاروا صيداً له.. وتأكيداً على الصورة الأخلاقية النبيلة التى رسمها الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" للبطل "مسلم بن عقيل" للمرة الثانية، لم يستغل "مسلم بن عقيل" فرصة زيارة "ابن زياد" لبيت "هانئ بن عروة" واتفاق الأصدقاء على أن يغدروا بالأمير "ابن زياد" قبل أن يغدر بهم، لأن الغدر ليس من شيم الصالحين، والله يمكر بالماكرين...

**مسلم:**

ليس بالمؤمن غدر والحياة اليوم ليست

مصيدة

**ابن عروة:**

الحياة اليوم ليست غير صياد وصيد

**شريك:**

غير مقتول وقاتل

**زيد:**

فإذا لم تكن القاتل أصبحت القتيل

**شريك:**

هذه الدولة يا مسلم تكذب

هذه الدولة قامت بالرذائل

**ابن عروة:**

إنها دولة قطاع الطريق

من يعامل هذه الدولة بالصدق وبالتقوى

هلك

**زيد:**

إنهم يقتنصون الرجل الصادق منا فى

فخاخ من كذب

(الحسين ثائرا: ص١٢٤)

## وأسفـــــاه

لم يرض "سيدنا الحسين" رضي الله عنه بحكم الجبابرة، وأصر على أن يكمل طريقه إلى العراق، غير مبالٍ بالعطش، ولا بتوسلات آل بيته وأصدقائه...

وثار "المختار الثقفى" على "بنى أمية" فى أرض العراق، ودعا إلى إمامة "سيدنا الحسين" رضي الله عنه بين أناس قد خافوا قهر أمراء" آل أمية "، ولم يخشوا رب العالمين.. المختار:

يا ويحكم أدعوتم سبط الرسول إليكم

ليجيركم

وليرفع الويلات عنكم

حتى إذا ما جاءكم مبعوثه ابن عقيل

ظاهرتم عليه أميركم وخذلتموه

من بعدما بايعتموه..؟!

أخيانه بعد الأمان.. ؟

ويل لكم من ربكم ويل لكم!!

(الحسين ثائرا: ص١٤٥)

أخاف "ابن زياد" الناس حتى رهبوا، وبذل لهم المال حتى رغبوا.. وغدر"ابن زياد" بكبيرهم "هانئ بن عروة"، ورماه لأهله وشيعته من فوق أسوار قصره... وجاء أحد قواد جيش "ابن زياد" بمبعوث "سيدنا الحسين" رضي الله عنه إليهم عطشاناً، بعد أن جندل من جيشه نحو الخمسين... فقد وقع " مسلم بن عقيل" فى يد "ابن زياد" بالحيلة، والغدر والخيانة.. وقتله وهو حزيناً، مكدوراً.. إذ لم يقدر"مسلم" أن يرسل رسولاً إلى ابن عمه "سيدنا الحسين" رضي الله عنه وينصحه ألا يجئ إلى العراق...

وصل ركب "سيدنا الحسين" رضي الله عنه شاطئ الفرات، وانضم إليه عدد من أهل الكوفة، الذين حملوا له نبأ تخاذل الناس فى نصرته، ونبأ مقتل "هانئ بن

عروة" وابن عمه "مسلم بن عقيل" وبكت نساء آل البيت، ومن معسكر سيدنا الحسين رضي الله عنه رحل الرجال بخوفهم، بعد أن خطب فيهم سيدنا الحسين رضي الله عنه :

**الحسين:**

أيها الناس فأما بعد أنى هاهنا المسئول
عنكم
فلأصارحكم بما ننهض منذ اليوم له
أننى أكره أن تمضوا معى من غير علم
نحن ماضون جميعا لملاقاة الحتوف
فليقم من كان صبارا على ضرب
السيوف
وعلى من لم يطق ما نحن ماضون له أن
ينصرف
أنا لا أكرهكم

(الحسين ثائرا: ص٢١٩-٢٢٠)

لقد ذهب من فى نفسه مرض، ولم يعد مع سيدنا الحسين رضي الله عنه إلا القليل الصابرون وكانت هذه بداية النهاية الحزينة، إذ مضى"سيدنا الحسين" رضي الله عنه وصحبه إلى" الشهادة".. مدركين أن نصرة الحق وقضاء الله خير من العيش مع الخوف والقهر!!!

## مرغم أخاك ما بطل

وهكذا، يبدأ الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" المنظر الأول من الجزء الثانى من الثنائية: "الحسين شهيدًا"، وسيدنا الحسين رضي الله عنه وآل بيته وصحبه فرحين، مهللين بعد أن أصبحوا على مقربة من مدينة " كربلاء العراقية "... إلا أن فرحتهم لم تكتمل، حينما ظنوا خطأ أن الناس قد خرجت لاستقبالهم وهم على مشارف "الكوفة"، فالرايات، والأسنة، والرمال، والحراب ليست لهم بل عليهم.. إذ كانت جيوش "آل أمية"، بقيادة "الحرالرياحى" فى استقبالهم، وهوالذى طمع فى انتزاع البيعة سلماً لا حرباً من سبط وقرة عين سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم سيدنا الحسين رضي الله عنه ...

لقد أراد سيدنا الحسين رضي الله عنه أن يشيع العدل بين الناس.. وخوفاً من عذاب الله تعالى خرج إلى "الكوفة" بعد أن كاتبه أهلها واستصرخوه لإنقاذهم من ظلم "آل أمية"... ولم يتخاذل، أو يمتنع، أو يتكاسل عن تلبية النداء، حتى بعد أن علم بنبأ وفاة ابن عمه "مسلم بن عقيل".. بل ولم يخدع سيدنا الحسين رضي الله عنه من حضر معه، وأخبرهم بالنبأ.. وفر من فى نفسه شك، وتبعه من صدقه.. ولم يخش "سيدنا الحسين" رضي الله عنه القوى الصديقة المضادة له.. وأكمل طريقه، وخرج لقدره داعياً للسلم لا للحرب...

واستمر الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" فى التأكيد على نبل شخصية سيدنا الحسين رضي الله عنه ، وكيف لم يمنع الماء عمن طلبه.. فقد وصل "الحر الرياحى" بجيشه إلى معسكر سيدنا الحسين رضي الله عنه عطشاناً.. واقتسم كلا المعسكرين الماء... وصلى كل من حضر خلف سيدنا الحسين رضي الله عنه ...

وهكذا، مضى سيدنا الحسين رضي الله عنه فى طريق الحق، ولم يتنازل عن مكانته أو دوره بين المسلمين، وخشى"الحرالرياحى"عليه من بطش "آل أمية" بعد أن أرسل"ابن زياد" بالتعزيزات إليه، لإجبار "سيدنا الحسين" رضي الله عنه على البيعة، وحمله أسيراً ببنيه ونسائه.. أو قتله ووطئ الخيل على صدره وظهره.. وقال "الحر الرياحى" المقهور على قهر "سيدنا الحسين" رضي الله عنه :

**الحر:**

إذا قتلوك فلن يرعوا شيئا من بعدك

والله

لا تحرجنى يا بن رسول الله وبايع.. ثم

اذهب واصنع بعد كما ترغب!!

أنا مأمور بقتالك

(الحسين شهيدا: ص٢٠)

وأنـزل"الحـر الـريـاحى" "سـيـدنـا الحسين" ﷺ جمعه بأرض قفر، بلا ماء.. وبلا زرع.. وبلا حصن، بعد أن أصبح أداة "آل أمية" لعذاب أو قتل قرة عين سيدنا رسول الله ﷺ الحسين ﷺ :

ما لكم ان قام فيكم رائد ..

ودعا الناس الى المعروف روعتم طريقه

اننى اكتسح الاشواك من نهج الشريعة

عن طريق الصالحين التائبين القانتين

إننى أهتك أستار الخديعة

أنا مندوب لهذا الأمر من يوم وعيت

إننى أقشع ليل الزيف عن وجه الحقيقة

(الحسين شهيدا :ص٢١)

## أرواح ضائعة

لقد عمد الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" من المنظر الثانى إلى تصوير الحالة غير الإنسانية التى أصبح عليها آل بيت النبى الرسول سيدنا "محمد" ﷺ والذين خرجوا فى سبيل الله تعالى من أرض الحجاز.. وباسم الإنسانية لقوا المهانة.. وحل بهم العطش.. وصاروا على شفى حفرة من الموت.. وهذا قدر آل بيت النبى.. ومازالت ماثلة فى الأذهان مصيبتهم.. وكيف خدعوا "ابى الحسين"، وباعوا أخاه، وغدروا به.. وقال "سيدنا الحسين" ﷺ وهو على مشارف مدينة"نينوى" أو "أرض الشط- كربلاء-":

**الحسين:**

هى كرب وبلا..

أنا مقتول هنا..

قدرى خط لى الموت هنا

(الحسين شهيدا: ص٢٤)

وكانت الصفة المأساوية للأحداث التاريخية المصاحبة لخاتمة حياة سيد الشهداء، خزى وعار لمن عاداه فى الدنيا، وعذاب من الله شديد يوم الحساب!!! ولقد رضخ"الحرالرياحى" لأوامر"ابن زياد" مثل غيره، ومنع كارهاً ماء "الله"عن معسكر "سيدنا الحسين" ﷺ ... وشيئاً فشيئاً، ضاقت الأرض بـ "سيدنا الحسين" ﷺ فمن لم يمت بالسيف، مات من العطش.. وفى هذا اليوم خير "سيدنا الحسين" ﷺ من حضر معه بين الصمود أو النجاة بأرواحهم... وفى ظلام الليل وسواده انفض الناس من حوله.. وبعد أن كان عدد من حضر بالآلاف صار بالعشرات: سبعون من آل بيته -تقريباً-، وبعض من الأصدقاء الأبرار، الذين آمنوا بالمهمة الموكلة إلى سيدنا الحسين ﷺ .. وعلى لسان أحد الأصدقاء كتب الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" المقولة التاريخية الشهيرة:

**ابن عوسجة:**

فقلوب الناس لك

وحراب الناس والله عليك

(الحسين شهيدا: ص٣٠)

وأرسل "ابن زياد" المزيد من الجنود بقيادة "عمر بن سعد بن أبى وقاص" الذى شهر سيفه ضد سيده الحسين ﷺ .. وكان "عمر بن سعد بن أبى

وقاص": "ابن لأفضل الآباء.. وقد نصحه سعد كثيرا أن لا يطلب الدنيا ولا يعمل فى خدمة عبيد الله بن زياد، ويزيد بن معاوية، ولكنه أصر على فعلته..." (١٣)

**عمر:**

لم يعد فى هذه الأرض رجال يطلبونك
أنت من عصر قديم قد تولى وانقضى..

(الحسين شهيدا: ص٧٥)

## هذا الشبل من ذاك الأسد

ودلالة على نبل أخلاق سيدنا الحسين ﷺ رفض البطل أن يبدأ بقتال معسكرجيش "آل أمية".. وكره "الحر الرياحى" نفسه، وقرر النجاة بنفسه إلى "الله"، وأعلن توبته إلى "الله" وانضم إلى معسكر سيدنا الحسين ﷺ وقال "عمر بن سعد" الذى خاف مثل غيره من الناس أن ينزع سيدنا الحسين ﷺ الثروة منهم بتطبيق "الشريعة"..

**عمر:**

(مستديرا بكبرياء) تحكم الدولات منذ
اليوم بالسيف على هام الأباه
وباحناء الرقاب
وببذل المال للراغب فى جاه الحياة
ثم يأتى بعد هذا كله أمر الصلاة !
فهى فى بعض قصور الملك حلية
وعلى أية حال فهى ليست لقصور الملك
لكن للمساجد
هى ليست لأمير قادر.. بل عجز زاهد
المساواة التى تدعو لها أحلام عابد..!

(الحسين شهيدا: ص٧٨)

هذا هو "سيدنا الحسين" ﷺ الذى حفظ عهد أبيه، وجده المصطفى العدنان-رضى الله عنهم جميعا-، ولم يطلب مالاً أو ملكاً أو ولاية.. وإنما اختار قدره، وحمل حموله وتوكل على الله تعالى.. ولم يخش حد السيف.. فقد حمله الناس مشقة الخروج لهم، وهو ﷺ الداعى إلى الإصلاح، والعدل، والإخاء، والمساواة.

واشتد غيظ معسكر جيش "آل أمية"، واجتمعوا على أمر إبادة معسكر "سيدنا الحسين" ﷺ ، ورموهم بالحجارة، وبالسهام، والحراب، وأحرقوهم!! فقد ماتت ضمائرهم، ولم يبالوا قولة قائل: إنهم أبادوا آل بيت رسول الله ﷺ !!!

## وحلت الأحزان

وبدأت رحى الحرب بين المعسكرين، وصار عدد أصحاب "سيدنا الحسين" ﷺ سبعون، وهم كما وصفهم الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" مثلهم مثل الجن، لا يبرز منهم واحد للحرب إلا صرع العشرين!! وهم كالأسود الضارية القادرة على إبادة جيش كامل، فهم سبعون من أهل الورع.. ومن أهل البصائر..

(الحسين شهيدا ص١٠٦-ص١٠٨)

وفى النهاية، غلبت الكثرة الشجاعة.. وسقط الرجال الصالحين واحداً تلو الآخر، فوجد سيدنا الحسين ﷺ وحيداً بين نساء بيت النبى ﷺ وودع سيدنا الحسين ﷺ آل البيت، وناجى ربه، فهو شهيد الحق... ومضى سيدنا الحسين ﷺ إلى منيته راضياً بما قسمه الله تعالى سبحانه جل شأنه... وحلت ساعة الوداع.. وفى وحشة الليل، وبين يدى ربه شكى "سيدنا الحسين" ﷺ وحدته.. وبكى كل الأصدقاء.. وخشى ﷺ على

الناس من ضياع العدل، والحكمة، والحق من بعدهم.. وكانت عن حق حادثة قتله عن عمد "كرب وبلاء " للناس !!!

**الحسين:**

إيه يا أرواح كل الشهداء
ذكريهم إننى ما زلت ثأر الله فيهم
(فى عمق فاجع) أنا ذا عشت شهيدا
لم لا أقضى شهيدا ؟
أنا ذا أمضى وحيدا
ليست العبرة فى قتل الحسين بن على
إنما العبرة فيمن قتلوه .. ولماذا قتلوه
أنا ثأر الله فيكم .. فاطلبوه !!

(الحسين شهيدا :ص١٣١-١٣٢)

لم يفر سيدنا الحسينﷺ ، ولم يبايع، ولم يستسلم.. وقاتل من قذفه بالنار، والنبال، والرماح حتى خر صريعاً ومثل بجسد"سيدنا الحسين بن علىﷺ وحمل الرجال عارهم، وبكت نساء آل بيت النبى رضى الله عنهم جميعاً:

**سكينة:**

(فى مواجهة الباكين) أتبكون؟ فلا جفت
لكم دمعة
ولا رقئت لكم عبرة
لقد ضاع أبى فيكم
أتبكون؟ فلن يطفئ دمع الأرض ما نلقاه
من لوعة
فما جدوى البكاء اليوم
لا خفت لكم حسرة..!

(الحسين شهيدا: ص١٤٩)

## دولة بهتان وتلفيق وزيف

وحل المنظر الخامس من مسرحية "الحسين شهيدا"، ودخل على "يزيد بن معاوية" رجاله المخلصين بالسبايا من نساء بيت آل النبى ﷺ بعد أن علقوا رأس "سيدنا الحسين" ﷺ على الطريق!!! وإمعاناً فى الحط من قدر "يزيد بن معاوية"، صوره الشاعر الدرامى"عبد الرحمن الشرقاوى" إنساناً سكيراً، وداعراً ومحباً للهو... وحينما دخلت عليه "السيدة زينب" ذكرته بالذى مضى وقالت :

**زينب:**

انهم فى النار اشياخك من كفار بدر
وعلى رأسهم الجدة هند
جيدها شد بحبل من مسد
حيث يسقى بشراب من حميم ..
فمها ذاك الذى لاك الكبد !

(الحسين شهيدا: ص١٦١)

ومن الناحية الفنية أيضاً، استغل الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" الحادثة التاريخية التى روت عن تتطاول رجل من حاشية "يزيد بن معاوية" على نساء آل البيت!!إ ذ بتبجح طلب من سيده "يزيد" أن يهبه السيدة "سكينة ابنة الحسين"ﷺ جزاء طاعته له!!! وخافت" السيدة سكينة " وعمتها " السيدة زينب " من قهر" يزيد" وظلمه، ولكنه يأمر بعقاب الرجل، بل وقتله حتى يسمع الناس أنه أنزل به شر عقاب وحمل" ابن معاوية " عاره .. ودب الخوف والرعب جنبات القصر بعد اختفاء "رأس الحسين".. وأصبح "يزيد" المفزوع سلطاناً على رعاياه الخائفين من بطشه... وختم الشاعر الدرامى "عبد الرحمن الشرقاوى" "مسرحيته: الحسين شهيدا" بالمنظر السادس

والأخير، الذى دارت أحداثه بعد مرور خمسة أعوام من المنظر السابق، أى بعد مرور خمسة أعوام من حكم " يزيد بن معاوية ".. والذى نراه فى خاتمة الثنائية الدرامية المسرحية "ثأر الله" وحيداً بلا أنيس.. تائهاً فى الصحراء المحرقة، كتلك التى عطش ومات فيها سيدنا الحسين ?رضى الله عنه...

وهكذا، مس الجنون" يزيد بن معاوية ".. وهام وحيداً فى أرضه التى سعى لحكمها، وعاش مع أوهامه وخيالاته فى حالة النوم واليقظة.. واختلطت عليه الرؤى.. وفزع "يزيد" من رؤية ضحاياه.. وأن التاريخ سيذكرأنه قاتل "سيدنا الحسين" ﷺ وأن الماضى لا يموت، ولا محيص عن الجحيم...

**الحسين:**

إن مثلى يا يزيد لا يموت

رب ماضى لا يفوت

(الحسين شهيدا: ص١٨١)

وانتشرت الأنباء عن ثأر"المختارالثقفى" ليس فقط من"عمر بن سعد"بل من كل الطغاة...

**المختار:**

(للرجال) اذكروا الله كثيرا

واذكروا ثأر الحسين

فهو ثأر الله فينا

(الحسين شهيدا: ص١٨٦)

## اذكرونى يذكركم الله

**ولعل أبدع ما قدم "عبد الرحمن الشرقاوى" فى ثنائيته: ثأر الله- الحسين ثائراً- الحسين شهيداً- هو أن سيدنا الحسين ﷺ ليس مجرد نموذجاً رائعاً للبطولة أو مثالاً باهراً يحتذى به أصحاب المبادئ وشهداء الحق وحسب... بل إن"سيدنا الحسين ﷺ قبل هذا كله هو" التضحية ذاتها "، إنه سيد شهداء أهل الجنة، الذى دفع حياته ثمناً للآخرين المتعايشين مع تضحيته والمتألمين لنهايته المأساوية... وليس بتعذيب الجسد والألام، والشعور بالذنب لمحنة "سيدنا الحسين" ﷺ واستشهاده، الأداة أو الوسيلة التى يستخدمها الإنسان فى الكفاح ومقاومة ظلم العباد.. بل الثمن هو انتهاج منهج دين الإسلام الذى به ترفع راية الحرية، والحق، والخير، والمبادئ الإنسانية السامية... وقد حرص"عبد الرحمن الشرقاوى"على توضيح هذه الغايات من خلال تأكيده على أهمية الكلمة المصاغة بشكل فنى فى معالجة مثل هذه الموضوعات الفنية الدرامية...**

وبمعنى آخر، استغل الشاعرالدرامى"عبد الرحمن الشرقاوى"الصورة الشعرية فى صياغة الأحداث التاريخية التى سبقت استشهاد"سيدنا الحسين"-رضى الله عنه-، وختم ثنائيته الشعرية الدرامية بمنولوج شعرى طويل يدعو من خلاله "سيدنا الحسين" ﷺ أن تتذكره الناس كى يسود العدل بينهم، وحتى لا تختلط الشجاعة بالحماقة، وتسفك الدماء، ويختفى الإخاء بين الناس، ويشكو الفقراء من عدم المساواة :

**الحسين:**

فلتذكروا ثأرى العظيم لتأخذوه من الطغاة

وبذاك تنتصر الحياة

فاذا سكتُم بعد ذاك على الخديعة

وارتضى الانسان ذله

فأنا سأذبح من جديد

وأظل أقتل من جديد

وأظل أقتل كل يوم ألف قتلة
سأظل أقتل كلما سكت الغيور وكلما
أغفا الصبور
سأظل أقتل كلما رغمت أنوف فى المذلة
ويظل يحكمكم يزيد ما .. ويفعل ما
يريد
وولاته يستعبدونكم وهم شر العبيد
ويظل يلعنكم وان طال المدى جرح
الشهيد
لأنكم لم تدركوا ثأرالشهيد
فأدركوا ثأر الشهيد ...

(الحسين شهيدا: ص١٨٩)

## كلمة أخيرة

إن الرغبة فى كتابة "النص الأدبى التمثيلى"- الدراما- وحدها لا تكفى المؤلف أو الشاعر الدرامى، للتعبير عن تجربة إنسانية بصياغة فنية درامية.. وكثيراً ما ظن البعض-أيضاً- أن المادة التاريخية التى لا تخرج عن كونها حادثة، أو مجموعة أحداث، أو وقائع وشواهد من التاريخ تساعد المؤلف أو الشاعر الدرامى على اختيار موضوعاته الدرامية، وتيسر له بناء هيكل المنتج الفنى المحاكى.. وهو الذى يعتبر من أهم، وأصعب ما فى المنتج الفنى... فكتابة "الدراما التاريخية" لا يعنى كتابة فصل من فصول التاريخ.. وإلا اعتبرنا الفنان مؤرخاً.. ومنتجه الفنى نسخة " مشوهة " لوقائع التاريخ... إذ أن هناك حدود تجعل المؤلف الشاعر الدرامى غير مطلق اليد فى تناول المادة التاريخية التى اتخذها موضوعاً لمنتجه الفنى الدرامى.. لأن وقائع، وشواهد التاريخ ثابتة لا تتغير.. بل، ولا يجوز تزييف أو تشويه التاريخ.. كأن ينسب الفنان للحدث التاريخى أكثر مما لا يحتمل، أو أن يضيف مثلاً أحداثاً غريبة لا تمت لواقع الحدث التاريخى الحقيقى بشئ.. فليس على الفنان أن يتصرف فى كليات التاريخ، ولكن من حقه اختيار العصر الذى ينتمى إليه موضوعه المحاكى، وتفسير الواقعة أوالحادثة التاريخية كيفما يشاء.. والتعبيرعن ذاته، وأفكاره الخاصة، من أجل معالجة قيم فنيةإنسانية عامة ...

إن جهد المؤرخ فى تدوين الحقيقة التاريخية.. ولا مجال لتكذيبها أو الادعاء بعدم وقوعها... وليس من شك أن سير الأفراد والجماعات ذات مكانة مرموقة فى حياة الناس... وإذا ما تتبعنا حقيقة الأعمال الفنية، لوجدنا أن إنتاج هؤلاء الفنانين الذين يعتمدون على التاريخ، يعالجون تجارب إنسانية هى فى حقيقتها أبعد ما تكون عن مجرد كونها وقائع تاريخية ثابتة.. فمصدر الجمال الفنى لا يأتى فقط، من حسن استخدام الفنان لأدواته الفنية.. وإنما مصدر الجمال الفنى يعود أيضا، إلى مجموع القيم الإنسانية التى يجب أن يحتويها المنتج الفنى المحاكى... بل وكثيراً ما كانت "الدراما التاريخية" وسيلة المؤلف الشاعر الدرامى فى التعبير عن تجربة إنسانية مرتبطة بظروف العصر الذى يعيش فيه، حتى ولو كانت التجربة الإنسانية، أو الحادثة، أو الواقعة التاريخية وسيلته، أو طريقته فى الهروب من واقعه المعاش، ومحاولته فى البعد عن المشاكل التى قد تصاحبه فى حياته الشخصية...

وهكذا، تعد كتابة الدراما التاريخية من أشق غايات الفنان.. إذ لا تهدف الفنون إلى نقل المعرفة وحسب.. وإنما غاية الفن نقل المتعة والترويح عن النفس.. والخيال هو طريق الفنان إلى النجاح...

## الهوامش:

(١) د. محمد مندور: الأدب وفنونه: نهضة مصر- ب.ت- ص(٧٥)

(٢) المرجع السابق: ص(٧٥)

(٣) أرسطو طاليس: فن الشعر: ترجمة: د.عبد الرحمن بدوى- دار الثقافة- بيروت- لبنان (١٩٧٣م.)- (ص٨- ص١٠)

(٤) المرجع السابق: (ص٢٦)

(٥) د. محمد غنيمى هلال:- النقد الأدبى الحديث:- دار الثقافة- دار العودة- بيروت- لبنان(١٩٧٣م)- (ص٣٢٤)

(٦) راجع لمزيد من التفصيلات :

أ- د.محمد مندور:-

١-المسرح:-فنون الأدب العربى- الفن التمثيلى-١- دار المعارف - مصر(١٩٥٩م)

٢-المسرح النثرى:-جامعة الدول العربية:-القاهرة(١٩٥٩م.)

ب- د.على الراعى:-

١- المسرح فى الوطن العربى:-سلسلة علم المعرفة(٢٤٨) الكويت-ط (٢)١٩٩٩م.

(٧) د. جلال حافظ: -الفودفيل فى تاريخ المسرح المصرى: أكاديمية الفنون:-ملفات المسرح (١) مصر- (٢٠٠٦م.)- ص١١٥-

(٨) عبد الرحمن الشرقاوى: ثأر الله - ١( الحسين ثائرا- ٢) الحسين شهيدا- مسرحية شعرية: -دار الكاتب العربى- القاهرة (١٩٦٩م.)

(٩) المسعودى -ابن الحسن على بن الحسين: مروج الذهب ومعادن الجوهر: دار الفكر- بيروت- لبنان- ط(١) (١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م) جـ(٣) ص(٦٥)

(١٠) نفس المرجع السابق: ص(٦٥)

(١١) راجع لمزيد من التفصيلات:

١- المسعودى:مروج الذهب ومعادن الجوهر:مرجع سابق..

٢-د.عبد السلام الترمانينى: أزمنة التاريخ الإسلامى (جـ١، جـ٢): ط(١) الكويت- ١٤٠٢هـ- (١٩٨٩م.)

(١٢) راجع المزيد من المعلومات:

أ- د.على الراعى: المسرح فى الوطن العربى- مرجع سابق.

ب- محمد السيد عيد: التراث فى مسرح عبد الرحمن الشرقاوى: كتاب الثقافة الجديدة (٤)الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة-(١٩٩١م.)

جـ- د. أحمد العشرى: البطل فى مسرح الستينيات: الهيئة المصرية العامة للكتاب-(١٩٩٢م.)

د-د.عبد القادر القط: فن المسرحية: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان- القاهرة (١٩٩٨م.)

(١٣) المسعودى: مروج الذهب: مرجع سابق: (جـ٢): (ص٧١)



# أسعد نديم... عاشق الفن الشعبى والحرف اليدوية ١٩٢٨ - ٢٠١٠

التحرير
▪▪▪ مصر



رحل عن عالمنا عالم جليل.. د.أسعد نديم.. حقا.. كل حي كتبت عليه المنية، ولم يمت من له أثر.

إن قصة حياته ملحمة نضالية مستمرة، استهواه الفن الشعبي والحرف اليدوية، يري فيها عبقرية الأمة وروحها، والفنون عنده ترتبط بالبيئة وتنوعها، ولم يعد مكان الفن القصور وحدها، بل امتد إلي مفردات الحياة يجملها، الزي، الأثاث، العمارة..!



ولد نديم فى ٨ ديسمبر ١٩٢٨ وهو واحد من خبراء الفولكلور التطبيقى تخصص الفنون والحرف والعمارة التقليدية (*).

حصل نديم على ليسانس من قسم الفلسفة فرع علم الاجتماع بكلية الآداب جامعة القاهرة، ١٩٥٣، ثم دبلوم معهد الدراسات الأفريقية (أنثروبولوجيا ) جامعة القاهرة ١٩٦٣ عن رسالته دراسة أنثروبولوجية ميدانية لعمدية المالكى بالنوبة المصرية ( قبل التهجير )، ثم دكتوراه الفلسفة فى الفولكلور، من معهد الفولكلور، جامعة إنديانا بالولايات المتحدة، ١٩٧٥ برسالته المعنونة اختبار نظرية السيبرناتيكا فى فنون خان الخليلى (بالإنجليزية ) .

قام دكتور أسعد بتدريس مادة الثقافة المادية التقليدية (الفنون والحرف والعمارة) ومتحف الحياة الشعبية. والإشراف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه. بمعهد الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون (منذ إنشائه).

**(**) أسعد نديم هو أستاذ جامعي -من شرفاء مصر - وصاحب مدرسة علمية تطبيقية وعملية فقد أسس معهد المشربية لتنمية فن بلادنا وصاحب إنتاج أكبر مشربية في العالم علي الإطلاق يزيد ارتفاعها عن عشرة أدوار تمثل لوحة فنية تراثية ليس لها مثيل في بهو مقر صندوق الإنماء العربي بالكويت تزينه وتثريه برمز تراثي عربي يعكس الفن والأصالة والمعاصرة صنع بأيدي مصرية فنية تحت قيادته ... وهو صاحب ورائد مدرسة للترميم بدأت بإعادة تأهيل وترميم بيت السحيمى بالجمالية وأثبت بذلك إمكانية إنقاذ التراث المصري بعقول وأيدي مصرية وتحول حطام بيت مهمل إلي مزار ثقافي عالمي ... وعشت -كأحد المتابعين والمهتمين- مراحل تطور المشروع منذ أن كان فكرة إلي أن تحول إلي بيت تراثي رائع ... وأمتد الترميم والتطوير إلي أن يصبح بيت وحارة وزقاق وحي بالكامل بطرقه وروحه وأهله بل تحول إلي مركز ومنطقة للإبداع وكان ذلك أساسا لفكرة مشروع القاهرة التاريخية وأسس أرشيف الفولكلور ومركزا للإبداع الشعبي ببيت الخرازاتي ... ودخلت الأصالة والتراث لجزء شبه منسي من تاريخ الوطن -مرة أخري - إلي بوابة المعاصرة باحترام وإجلال لكل جزء بها وبإطلاله علي حاضر تعيش معه وعلي مستقبل تحلم به ... زرته مرات عديدة وزرت ما يمكن أن نسميه المدينة الفاضلة لأسعد نديم الفاضلة بمكتبه وزملائه وحياته متبنيا الحرفيين والأسطوات والمهنيين والشباب ... وعشت معه لقطات كل مرة أراه يزداد ارتفاعا وإبهارا ...**

أسس د/أسعد نديم الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية مع رواد وقادة ودعاني مع الدكتور/أحمد علي مرسي رئيسها للتعرف علي أنشطتها ورأيت علما ومعرفة وعلماء قادة للعمل الثقافي والعطاء يبنون -بأقل الإمكانيات وبعيدا عن الأضواء - أكبر مكتبة مصورة توثيقية للتراث المصري تجوب كل محافظات وقري مصر وتلتقي وتصور وتوثق الفولكلور المصري والتراث المصري في أربعة مجالات للأدب الشعبي مثل : القصص ، كالحواديت ، والأغاني السير والأمثال الأحاجي والأساطير والخرافات ...

(*) مصدر المعلومات الواردة بالمقال وتوثيقها من الموقع الرسمى للأرشيف القومى للفلكلور www.nfa-eg.org

(**) (من مقال الدكتور : هشام الشريف - أسعد نديم فارس التراث العربى ) http://www.elsherif.info/view_articles360.html



**والثقافة المادية وتشمل : كالفنون والحرف والعمارة وطرق الطهي والأزياء وأساليب التزين ... والعادات والمعتقدات : كالأعياد والاحتفالات والألعاب والترويح ، وأساليب التداوي والنظرة إلي الكون والكائنات وتفسير نشأة الكون ومصيره ، والمعتقدات الدينية الشعبية ... وفنون الأداء : كالموسيقي والرقص والدراما وفنون الفرجة في كل قرية مصرية ... تم وضع ذلك علي الحاسبات الآلية ونظم المعلومات بعشرات من العقول الوطنية ...**

**له العديد من المؤلفات والترجمات منها :**

- كشف الكونغو " فى كتاب " كشف أفريقيا " (المحرر: د. زاهر رياض ) ١٩٦١.
- قبيلة العليقات بالنوبة المصرية: تقرير تمهيدى عن عمدية المالكى، ١٩٦٢.
- دراسة أنثروبولوجية ميدانية لعمدية المالكى بالنوبة المصرية، ١٩٦٣.
- تقسيم العمل فى عمدية المالكى بالنوبة المصرية، مؤتمر النوبة، ١٩٦٤.
- دراسة ميدانية عن السينما المصرية (بحث لشركة فيلمنتاج )، ١٩٦٤.
- ترجمة كتاب الفيلم فى معركة الأفكار، تأليف جون هوارد لوسن، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٨.
- المعيشة دون ماء ( بالإنجليزية )، دراسة ميدانية للمناطق المحرومة من مياه الشرب حول القاهرة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة،١٩٧٨.
- مشروع توثيق وترميم بيت السحيمى (بالعربية والإنجليزية معا )، ١٩٩٧.
- فنون وحرف تقليدية من القاهرة، قطاع العلاقات الثقافية الخارجية، وزارة الثقافة، ١٩٩٨.
- توثيق وترميم وتنمية منطقة بيت السحيمى، فى كتاب " القاهرة التاريخية "، وزارة الثقافة، ٢٠٠٢.
- ترميم وصيانة المناطق الأثرية والتاريخية، تحت الطبع.

**كما أنتج العديد من الأفلام الوثائقية منها:**

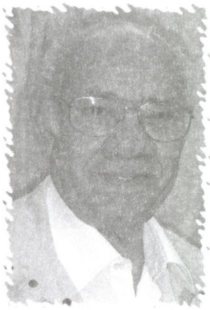
- فيلم وثائقى عن مشروع توثيق وترميم وتنمية منطقة بيت السحيمى.
- فيلم وثائقى عن النجارة العربية.
- فيلم وثائقى عن النوبة قبل التهجير.
- فيلم وثائقى عن عمل سجادة ضخمة على الطراز المملوكى.

**البداية من النوبة**

فى نوفمبر ١٩٦١ التحق نديم بمركز البحوث الاجتماعية بالجامعة الأميريكية بالقاهرة وبدأ العمل فى " مشروع النوبة " مشرفا على الدراسة الميدانية الاجتماعية للنوبيين المهاجرين إلى القاهرة. ثم أقام فى النوبة خلال ١٩٦٢ - ١٩٦٣ لجمع المادة الميدانية اللازمة لرسالة دبلوم معهد الدراسات الأفريقية. وهى المرة الوحيدة فى تاريخ المعهد التى يسمح فيها بقبول دراسة عن جزء من داخل مصر. وكان السبب هو اعتمادها على المادة المجموعة ميدانيا، ومساهمتها فى توثيق الثقافة النوبية التقليدية لقبيلة عرب العقيلات بوسط النوبة المصرية.

**التخصص فى الفولكلور**

منذ ١٩٦٠ ومن خلال عمل نديم فى الأفلام التسجيلية التى تناولت فنون خان الخليلى، انجذب إلى عالم الفنون التقليدية والعمارة التقليدية. وأدرك أهمية دراسة الفولكلور دراسة علمية مدققة. وفى ١٩٧٠ أثناء عمله بالجامعة الأمريكية، ولتفوقه فى عمله، حصل على منحة تفرغ لدراسة الدكتوراه بالخارج، فاختار الالتحاق بمعهد



الفولكلور بجامعة إنديانا بالولايات المتحدة، فهو الأول على المستوى العالمى. وبعد اجتياز مرحلة الدراسة الأكاديمية النظرية بنجاح كامل، عاد للقاهرة لجمع المادة الميدانية اللازمة للرسالة. أمضى عامين كاملين ١٩٧٣و ١٩٧٤ فى ورش الفنانين التقليديين، وخصوصا من يمارسون فنون النجارة العربية ( نجارة التعشيقات والخراطة والتطعيم والأويما ... ). ثم عاد إلى جامعة إنديانا ليصوغ الرسالة التى استفادت من مفاهيم نظرية السيبرناتيكا ( التى تحكم عمل الحاسب الآلى ) فى تفسير عملية تعلّم " الصبى " فنا أو حرفة فى الورشة التقليدية، ومراحل تدرجه التى يمر بها حتى يصبح " أسطى " أو " معلم ". وكانت أول مرة تُختبر فيها هذه النظرية فى دراسات الفولكلور. وفى ١٩٧٥حصل على درجة الدكتوراه بتقدير "A Straight"أو مرتبة الشرف الأولى.

**معهد الفولكلور التطبيقى**

فى ١٩٧٨ أثناء عمل نديم خبيرا بجامعة الأزهر، اقترح بدلا من إنشاء مبنى جديد لمركز البحوث السكانية، أن تتولى جامعة الأزهر ترميم أثر ثم تستخدمه مقرا للمركز. وتمت موافقة جامعة الأزهر والآثار على اختيار " بيت الهراوى " و " بيت الست وسيلة " لهذا الأمر. وبدأ يجهز لترميم البيتين. ولكن لظروف طارئة شغلت البيت بلاجئين، فتوقف المشروع تماما.

وعند إعادة تفكيره فيما جرى فى فترة الإعداد للترميم، وجد أن أهم مشكلة اصطدم بها كانت ندرة " الأسطوات " ذوى الخبرة الفائقة القادرين على النهوض حقا بمسؤولية ترميم الآثار والحفاظ عليها. فأدرك الحاجة الماسة إلى وجود جيل جديد من " الأسطوات " الأكفاء، الفنانين التقليدين الذين يتولون بأيديهم ترميم الأثر وحفظه.

منها أخذ نديم على عاتقه مسؤولية إنشاء "معهد خاص " للفولكلور التطبيقى مهمته خلق جيل جديد يمارس الفنون التقليدية على أعلى مستوى تقنى وجمالى. جيل يتدرب من خلال إبداع منتجات فائقة الجودة، تجمع بين الأصالة ومتطلبات العصر الحديث، إلى أن يصل إلى المستوى الذى يسمح له بالنهوض بأعمال ترميم الآثار بأعلى كفاءة. يتفرغ الصبى للتدريب، ويتقاضى أجرا من اليوم الأول، وحوافز كلما تقدم، إلى أن يصل إلى المستوى الذى يعهد إليه المعهد بتدريب " صبى مستجد " ، وهكذا.

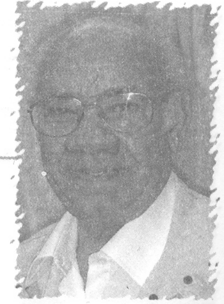
بدأ المعهد بأربعة أسطوات فى غرفة واحدة. وعلى مدى ٣٢ عاما أصبح " المعهد " فى ٢٠١٠ يشغل عشرة أفدنة ويضم حوالى ستمائة من أمهر الأسطوات وصبيتهم. يمارسون إبداعهم فى مختلف فروع الفنون التقليدية المصرية المرتبطة بالعمارة التقليدية والديكور الداخلى ( نجارة التعشيقات، خراطة الخشب، التطعيم، الأويما، نجارة الأثاث، الدهانات، التنجيد، أشغال النحاس وتشمل التفريغ والحفر والتكفيت ، الجبس المعشق بالزجاج، أشغال الحجر والرخام، الخيامية، نسيج السجاد، تجليد الكتب.... ).

ومن أهم الأعمال التى اعتمدت على خبرة ومهارة هؤلاء الأسطوات المتخصصين الأكفاءِ مشروع ترميم منطقة بيت السحيمى، ومشروع ترميم معهد الموسيقى العربية. وكان المظروف الفنى يفوز بالمرتبة الأولى باستمرار فى جميع عطاءات الترميم التى اشترك فيها المعهد. هذا غير تأثيث الفنادق الكبرى والقصور فى مصر وفى الخارج. ويشهد له مبنى " الصندوق العربى " بالكويت والذى يضم أكبر مشربية فى التاريخ.

**توثيق وترميم وتنمية**

**المناطق الأثرية والتاريخية (مشروع السحيمى)**

مع بداية تسعينيات القرن العشرين كان " معهد المشربية " قد وصل إلى تحقيق هدف عظيم وهو تكوين عدد كافٍ من الكوادر الأساسية التى يمكن أن نعهد إليها بمسؤولية ترميم أثر باطمئنان. ومن خلال علاقات عمل مع " الصندوق العربى للإنماء



الاقتصادى والاجتماعى " استطاع نديم إقناع " الصندوق العربى " بتمويل " ترميم بيت السحيمى ". تمت الموافقة على المشروع وبدأ العمل مع مطلع عام ١٩٩٤ ثم ما لبث أن أقنع " الصندوق العربى " بتوسعة المشروع ليشمل منطقة " بدلا مما كان معتادا فى مشروعات ترميم الآثار من التعامل مع " أثر منفرد ".

تبنى مفهوم " ترميم منطقة " لأول مرة فى مصر، فأرسى تقاليد تجمع أعلى مستويات الحفاظ على أربعة مبانٍ أثرية فى حارة ، جنبا إلى جنبٍ مع تنفيذ مخطط لتنمية المجتمع المحلى. ضم المشروع ترميم واجهات بيوت أهالى حارة الدرب الأصفر البالغ عددها إثنين وعشرين مبنى، بالإضافة إلى البنية التحتية لحارة الدرب الأصفر بين شارع الجمالية شرقا وشارع المعز غربا. كان المشروع رائدا لترميم الآثار يطبق أحدث توصيات اليونسكو مع الاهتمام الفائق بالبشر الذين يعيشون حول الآثار ومستوى حياتهم وبيئتهم. وأصبح " مشروع توثيق وترميم وتنمية منطقة بيت السحيمى " نموذجا يُحتذى فى القاهرة الفاطمية. ورغم انتهاء المشروع وإعادة تسليم المنطقة للآثار منذ يونيو ٢٠٠٠ فإن نديم يقوم بأعمال الصيانة الدورية الشاملة كل ستة أشهر. وكانت آخر مرة فى يونيو ٢٠١٠ وهى الصيانة رقم عشرين.

**مشروع الأبواب الأثرية:**

تقدم نديم إلى الصندوق العربى للإنماء الاقتصادى والاجتماعى بمشروع لتوثيق وترميم الأبواب الأثرية. ووافق الصندوق العربى على تمويل المشروع. وفى ٢٠٠٠ بدأ العمل، وعلى مدى ثلاث سنوات تمّ توثيق ٥١٦ بابا أثريا، ثم جرى اختيار مائة باب منها لتكون لها الأولوية على غيرها فى المعالجة نظرا لأهميتها و/أو خطورة حالتها. وأقام المشروع معرضا لصور الأبواب الأثرية .

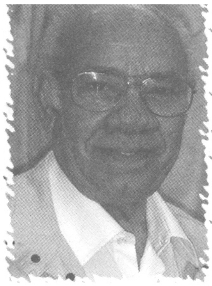


وفى نفس الفترة أنشأت وزارة الثقافة جهازا لرعاية وترميم آثار القاهرة هو " جهاز القاهرة التاريخية " الذى تولى إسناد عدد هائل من مشروعات الترميم إلى المقاولين المتخصصين. وبالتبعية أصبح تنفيذ ترميم الأبواب الأثرية الموجودة فى كل أثر جزءا لا يتجزأ من مسئولية مَن عُهد إليه بالأثر.

**مشروع توثيق وتنمية المأثورات الشعبية**
**( الأرشيف القومى للفولكلور ):**

شملت منحة الدكتوراه لنديم، فرصة التدريب العملى لمدة سنتين فى أرشيف الموسيقى التقليدية بجامعة إنديانا. وفى ١٩٧٤ تقدم بمشروع لإنشاء الأرشيف المصرى للفولكلور، لكنه لم يوفّق.

وبعد توقف مشروع الأبواب وثبوت تعذر الاستمرار فيه، اقترح نديم الاستفادة من باقى منحة الأبواب وتحويلها لتمويل مشروع الأرشيف. وقد وافقت وزارة الثقافة والصندوق العربى للإنماء الاقتصادى والاجتماعى على استخدام الرصيد المتبقى من منحة الأبواب لخدمة " مشروع توثيق وتنمية المأثورات الشعبية ". كما وافقت



الآثار على اقتراح نديم باستخدام بيت الخرزاتى (الذى جرى ترميمه ضمن مشروع منطقة السحيمى) مقرا لمشروع الأرشيف.

وفى أول ديسمبر ٢٠٠٧ تم عقد "الاجتماع التأسيسى" للأرشيف القومى للفولكلور فى فناء بيت الخرزاتى. وقد حضر الاجتماع أكثر من خمسين شخصا من أعلام علم الفولكلور وطلبة الدراسات العليا، وناقشوا أهداف المركز وخطة عمله و تمّ إقرارها. و بدأ النشاط.

مرّ "الأرشيف القومى للفولكلور " بتجارب وخبرات وعلاقات ساهمت فى صقل التجربة الناشئة وتنميتها، وجعلته يتحول إلى وضع مؤسسى يضمن له الاستمرار والنمو.

فقد تجمعت نخبة من كبار الخبراء يهتم كل منهم بفرع معين من فروع المأثورات الشعبية، فكوّنوا دائرة متكاملة تغطى كل ما يندرج تحت تعبير "الثقافة التقليدية". وأسبوعيا، فى صباح كل يوم سبت، يجتمع الخبراء حول جدول أعمال يتناول جميع شؤون المشروع. وفى شفافية كاملة تجرى المناقشات البنّاءة التى تتعاون من أجل دفع النشاط إلى الأمام.

وقد قام كل خبير بعمل تصنيف وفهرسة لجميع الموضوعات التى تدخل فى تخصصه، وتفرعات كل موضوع منها، ثم انقسام كل فرع إلى عناصر، وهكذا. وتكوّن من هذه التصنيفات قدر هائل من الفهارس يجرى تحسينه واستكماله باستمرار حسب ما يأتى به الجامعون الميدانيون.

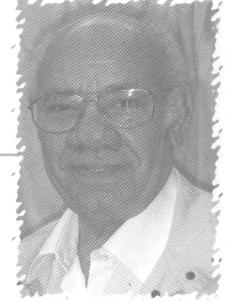
هذا ويعاون كل خبير "مساعد" يختاره الخبير، مع تفضيل أن يكون حاصلاً على "الدبلوم العالى فى الفنون الشعبية"، ومع شرط إجادة استخدام الحاسب الآلى.

ويعتمد الأرشيف القومى للفولكلور على خلق اتصال وثيق "بحَمَلة المأثورات"، أى بالناس، للتعرف منهم على ما يحتاجه من معلومات. فلابد من التواجد بينهم وكسب ثقتهم حتى يتعاونوا معنا.

لذلك كان فى مقدمة المهام التى تولاها الخبراء تدريب المرشحين للعمل فى الجمع الميدانى. وشمل التدريب محاضرات فى جميع فروع المأثورات الشعبية، وتدريب على استخدام الأجهزة الإلكترونية ( كاميرا الفيديو وجهاز تسجيل الصوت والحاسب الآلى المحمول )، وتدريب عملى بصحبة الخبراء على الجمع الميدانى. وتم اختيار المجموعة الأولى من الجامعين الميدانيين وانطلقوا للعمل. وتكررت دورات التدريب عدة مرات ووصلت جملة المشتركين فيها إلى ١٧٠ شابا وشابة. وبعد كل دورة نختار المتميزين لينضموا إلى كتيبة الجامعين الميدانيين. ويعمل الآن ثلاثين من خيرة هؤلاء الجامعين الميدانيين، بعضهم يمارس نشاطه فى نفس المحافظة التى يقيم فيها عادة، والبعض الآخر مستعد لأداء واجبه فى أية محافظة تحدد له.

فى أول الأمر اتجه الجمع الميدانى إلى دراسة استطلاعية تجيب على سؤال "ماذا يوجد أين ؟" للتعرف السريع على وجود أو عدم وجود ظواهر فولكلورية معينة فى محافظات مختارة. وبعدها انتقل النشاط إلى مرحلة "الدراسات المتعمقة" فى مختلف المحافظات. ولجأ إلى التعامل مع فروع المأثورات الشعبية فى الجمع الميدانى على هيئة "حزم"، تضم كل حزمة عددا من الفروع المتقاربة. ويحدد كل خبير العناصر التى يطلب توجيه الجمع الميدانى شطرها، ويدرب الجامعين الميدانيين على التعامل معها، ثم ينطلقون للجمع الميدانى. ويلتقى بهم كل أسبوعين لتغيير العناصر التى يركز عليها، وهكذا.

قام الأرشيف حتى الآن بعمليات جمع وتوثيق فى ٢٤ محافظة، جرى فيها ٣٠٢٥ رحلة ميدانية، وتمّ فيها تسجيل ٣٧٦١ ساعة فيديو، ٩١١ ساعة صوت، ١٦٨٠٨١ صورة فوتوغرافية تشمل كل جوانب المأثورات والمعارف والمعتقدات والحرف والصناعات والعادات الشعبية.

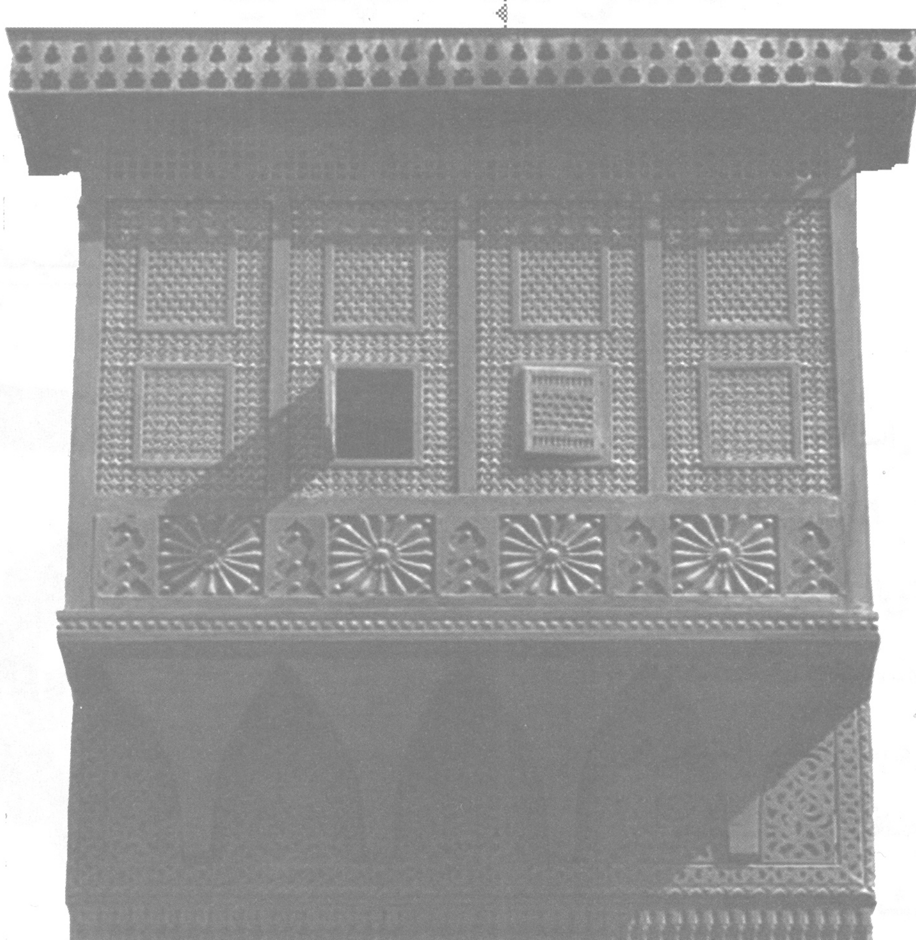


وخلال الفترة القادمة يستمر جمع وتوثيق وتصنيف المأثورات الشعبية من جميع محافظات مصر على أوسع نطاق ، وليشمل جميع تفاصيل كل فرع من فروع الثقافة التقليدية .

ومن الأمور التى سيكون لها أولوية هى إصدار المنتجات المتنوعة ( سى دى ، دى فى دى ، كتيبات، نشرات ، .....إلخ ) وتقديم العون للباحثين وللمبدعين الراغبين فى تنمية المأثورات ، ومدّ يد التعاون مع الأجهزة المماثلة فى البلاد العربية بهدف ظهور " الأرشيف القومى للمأثورات العربية".

ومع نضوب الموارد المحوَّلة من مشروع الأبواب، ونظرا للنجاح الذى أحرزه مشروع الأرشيف حتى الآن والذى يبشر بتحقيق جميع الطموحات، فقد وافق الصندوق العربى فى ٢٠١٠ على تمويل مرحلة ثانية للأرشيف تدعمه لمدة سنتين ونصف على الأقل.

وفى الأيام الأخيرة ظهرت بادرة خير نحو إنشاء أرشيف فولكلور " قومى " يجمع البلاد العربية كلها، وتمت موافقة وزراء الثقافة العرب على أن يكون مقره فى القاهرة. وكلنا اطمئنان إلى أن الأرشيف المصرى سيكون الدعامة الأساسية للأرشيف القومى العربى.



هذا هو أسعد نديم، الذي آمن طويلا بمستقبل الإنسان، وظل حتي آخر يوم في حياته جنديا مجهولا، ولم يتوقف لحظة عن العطاء.. وسيظل ملهما للكثيرين، فأمثاله لا يموتون، ولا ينقضي عملهم برحيلهم، فمصابيح الفن والفكر لا تطفئها الأيام، ومن يعرف سيرته يراه من الخالدين، لأن أعظم ما فيه ثباته علي مبدئه.



# أحمد الفار...
# المسرحية الهزلية عند نجيب الريحانى

محمد شيحة
... مصر



تكتنف دراسة مسرح "نجيب الريحانى (١٨٩٢-١٩٤٩)(١) الكثير من الصعوبات والعقوبات التى تنطلق أولها من أن المادة المتاحة عنه وعن مسرحه يسودها بعض التعارض والإضراب بالإضافة إلى الكثير من الانطباعات الشخصية، فليس من السهل تقييم مسرحه بعيداً عن تلك الأحكام التى حاصرته، والتى بدأت فى وقت مبكر مع بدايات ممارسته للفن مطالبة بما شبه محاكمته محاكمة فنية لم يعفه منها سوى أن



ناقده "محمد تيمور" قد اعتبره نصف مؤلف فى محكمة يعقدها لمؤلفى الروايات التمثيلية "فرح أنطون" و "إبراهيم رمزى" و "لطفى جمعة" و "خليل مطران" ،ولكنه قام بنقده هو والممثلين المعاصرين له فى سلسلة من المقالات التى نشرها عام ١٩١٨ بجريدة "المنبر" ،وفى إحداها يطرح عدة تساؤلات عما إذا كان "الريحانى" من خادمى التمثيل أم من هادميه وينتهى إلى مقولة أنه من خادمى التمثيل عن غير قصد منه، ولم يخلص "تيمور" إلى هذا الرأى من فراغ وإنما هو نتيجة للمقدمات التى طرحها فى كتاباته عن التمثيل "الفنى واللافنى" (٢)

وقد انقسم معظم الذين تناولوا دور "نجيب الريحانى" بالنقد إلى فريقين أحدهما يؤيده إلى درجة التقديس، والآخر يرفضه ويصل فى رفضه إلى التهوين من شخصه ومن مسرحه، فقد طالب البعض بضرورة تدريس فلسفة الريحانى فى كليات الآداب، بينما رأى "طه حسين" أن الريحانى الذى أنفق حياته معلمًا للمصريين ومسليًا لهم عن الهموم والأحزان لم يجد من الدولة العناية والتشيجع اللازمين ويقول ما نصه والغريب أن الدولة تفكر فى إنشاء جامعة شعبية ولتعذرنى إذا قلت إن مسرح الريحانى هو خير قسم من أقسام هذه الجامعة الشعبية "(٣) وعلى الجانب الآخر يرى "سعد أردش" أنه إذا كان لنا أن نحاكم نجيب الريحانى" فكريا فى إطار عصره "فقد نلتمس له بعض الأعذار من واقع مجتمعه.. أما إذا ما حاكمناه من وجهة نظر معاصرة، فإننا مجبرون أردنا أو لم نرد على إدانة القاعدة الفكرية لمسرحه"(٤) وقد تحدى " يحيى حقى" أنصار الريحانى" أن يزعموا أن يكون قد اقتبس مسرحية واحدة تعتبر من الآثار الباقية فى تاريخ المسرح الفرنسى فيما عدا مسرحية "توباز" ، بل ويتهمه بأنه قد استورد لشعب مصر أكسد بضاعة وزوقها لهم بلفائف من التدليس والخداع وبختم مادة الغش التجارى فى قانون العقوبات على أمثال هذه المسرحيات فعلى أى شئ إذن تنطبق (٥) .

كما يرى "ألفريد فرج" أن الريحانى كتب مع زميل عمره"بديع خيرى" مسرحية واحدة بأسماء عديدة واضطلع ببطولة واحدة (٦) وتتمثل العقبة الثانية فى أن معظم الدراسات التى تناولت أعمال "نجيب الريحانى" قد اقتصرت على رسم الملامح والسمات العامة والإشارة إلى وسائل وعناصر الإضحاك دون أن تتناول بالتحليل نصوص مسرحياته، فلا توجد نصوص منشورة لهذه المسرحيات، وإنما توجد بعض مخطوطاتها بالمركز القومى للمسرح أو لدى بديع خيرى أو إيناس خيرى أو ابنة أمين صدقى فضلاً عن أن بعض هذه النصوص قد ضاعت أصولها ، ولا تكتمل أية دراسة عنه إلا بالفحص النقدى للأعمال التى كتبها له "أمين صدقى" ثم التركيز بصفة خاصة على أعمال شريكه فى الكتابة وفى رحلته الفنية "بديع خيرى" (٧) وتنطلق الصعوبة الثالثة من قناعة الباحث بأن "مسرح الريحانى" هو إحدى حلقات سلسلة تطور الأشكال الما قبل مسرحية وغيرها من فنون العرض خاصة خيال الظل وبابات "ابن دانيال" (١٢٣٨- ١٣١١) تلك الفنون التى شاهدها وكتب عنها الرحالة والباحثون المستشرقون من أمثال" إدوارد وليم لين" و "كورت بريفر" و "بلزونى" و "كارستن نيبور" وغرهم فى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وكانت تلك الأشكال بالسذاجة والبدائية والخشونة والبذاءة القولية والحركية والتى تكونت من تراكم مخزون الكوميديا الشعبية المزوج ببعض أنماط الكوميديا الأوروبية الوافدة ويمثل مسرح "يعقوب صنوع" إحدى الحلقات الهامة فى هذه السلسلة أما الحلقة المفقودة فتمثلها من وجهة نظر الباحث مسرحيات "أحمد الفار"الشعبية التى حققها ونشرها وقدم لها وترجمها إلى اللغة الألمانية كل من "ما نفريد فويديش ويعقوب لنداو" تحت عنوان "المسرح الشعبى العربى فى القاهرة سنة ١٩٠٩ ، أما





العنوان الفرعى فهو "أحمد الفار ومسرحياته الشعبية" والكتاب صدر فى بيروت سنة ١٩٩٣، ولا شك أن دراسة النصوص المنشورة فى هذا الكتاب ومقارنتها بأعمال الريحانى المعروفة بالفرانكو آراب "ستفيدها فى الوقوف عند حدود التداخل والتعارض والتماس بينهما وتساعدهم فى كشف المزيد من خصائص وسمات الفارسات الشعبية المعروفة باسم "الفصل المضحك" خاصة وأن المعلومات المتاحة قبل نشر هذا الكتاب - محدودة- لا يوثق بها إذ يطفو اسمه بين الحين والآخر فى ذاكرة بعض الممثلين المعاصرين له، كما كتب عنه قلة ممن شاهدوا بالفعل أسلوبه وطريقته فى الأداء والتى "وصفت بأنها متدنية" [٨] وحتى يمكننا إلقاء الضوء على تلك الحلقة لا بد من دراسة هذه المسرحيات .

أحمد الفار ومسرحياته الشعبية، ونعتقد فى صحة ما ذهب إليه "ما نفريد فويديش" من أن "أحمد الفار" واحد من العديدين الذين ورد ذكرهم فى كتب النقاد ممن كانوا يتنافسون فى تقديم العروض والنمر الشعبية فى ذلك الوقت، وقد سبق أن أشار إليه على الراعى بقوله "وهناك مثل آخر لتعدد مواهب فنان الارتجال نجده فى حالة "أحمد أفندى فهيم الفار" الذى منحه الناس لقب أفندى تمييزًا له عن فنان ارتجال آخر اسمه "أحمد الفار" وكان معممًا .. وكان أحمد أفندى يرتدى الملابس الأفرنكية وينادم أعيان البلاد وخاصة فى مجلس لهم كان ينعقد فى بار اللواء" [٩] .

وهو ينتمى إلى تلك الطائفة التى أشار إليها "على مبارك ١٨٢٣ - ١٨٩٣ " ففى رواية" علم "علم الدين"المنشورة سنة ١٨٨٢ يشير إلى طائفة تسمى "أولاد الرابيه" الذين كانوا يقدمون بعض المحاكيات الساخرة والأكروبات كما كانوا متخصصين فى تقديم الأسكتشات، ويبدو أنه كان مشهورًا "بابن الرابيه" فعنوان مسرحية "الطرقى" هو كشف الستار عن بلديات أحمد الفار الشهير بابن وقد أشار إلى "أولاد الرابيه" أحمد أمين " الذى يؤكد فى قاموسه على أنهم كانوا يقدمون عروضهم فى أفنية المنازل، وفى الشوارع وحفلات الزواج والطهور، وقد ظلوا يقدمون هذه العروض حتى ظهور السينما والمسرح ورغم أدائهم المتدنى إلا أنه يرى أن عروضهم كانت نواة العروض المسرحية الشعبية المصرية، ومع ما فى هذه العروض من بذاءة فقد كانت نسبة من النساء اللآئى كن يحببن مشاهدتها [١١] . ويذكر "كورت بريفر" أن " أحمد فهيم الفار" هو نفسه الذى يدعى " أحمد الفار" فقط، لذا فالباحث المدقق يقع فى حيرة مبعثها ليس فقط اختلاف الروايات حول الاسم الحقيقى لذلك الفنان ، بل وحول إمكانية وجود أكثر من "فار" فهناك إشارات إلى: أحمد فهيم الفار- أحمد فهيم - أحمد الفار- أحمد الفار المصرى - الفار الكبير ويختلف ما ذهب إليه "بريفر" عن رواية على الراعى، ويرى كل من ما نفريد قويديش ولانداو أنه لا يمكن تصور أن يطلق اسم أفندى على شخصية شعبية وأن يسمح لهذه الشخصية بمنادمة الأعيان، بل ويعتقدان أن "بريفر" قد أخطأ بإضافة "فهيم" إلى اسم الفار وأن اسمه "أحمد الفار" فقط، وهذا مطابق لما ذكره "إبراهيم رمزى" تحت عنوان " مسرحيات أيام زمان وتاريخ الفنانين القدامى فهو يطلق عليه اسم "الفار الكبير" تمييزًا له عن منافسيه [١٢] ونحن أقرب إلى الأخذ بما ذهب إليه المستشرق الألمانى "بريفر" فى هذا الصدد فأغلب الظن أنه هو الذى قام بتكليف أحد الكتبة المحترفين بكتابة هذه النصوص باعتباره أحد المهتمين بمثل هذه النوعية من المسرح الشعبى [١٣] فقد كان من النادر أن يقدم أحد على نشر مثل هذه النصوص فى لغتها الأصلية فضلاً عن نشرها باللغة الألمانية بسبب أصولها المبتذلة واستخدامها للعامية التى كانت موضع استهجان المحافل الأدبية[١٤] .

ونصوص مسرحيات "الفار" المنشورة فى الكتاب



المشار إليه بلغتها الأصلية مع ترجمتها إلى اللغة الألمانية ليست نصوصًا كاملة ويقسمها الناشران إلى مجموعتين الأولى ويرمز لها بالحرف L اختصارًا لكلمة Leuden تحت عنوان "كشف الستار عن بلديات "أحمد الفار" والثانية ويرمز لها بالحرف M وقد نشرت تحت عنوان "ألعاب أحمد الفار المصرى فى أفراح المصريين" وقد تم العثور على نصوص المجموعة الأولى سنة ١٩٧٨ بمكتبة لبيع الكتب القديمة فى "جوتنجن" وقد حصلت عليها مكتبة جامعة Leuden أما النصوص الأخرى فقد عثر عليها Muet Munzel وتشير معظم التخمينات إلى أن المستشرق "كورت بريفر" كان وراء التكليف بكتابة هذه النصوص وقد تم الانتماء من كتاب نصوص المجموعة الأولى سنة ١٩٠٩، أما نصوص المجموعة الثانية فتاريخها هو سنة ١٩١٠ ورغم أن هذين التاريخين لا يفيدان فى الكشف عن موعد كتابة هذا النص أو ذاك على نحو دقيق فإن هناك ما يرجع أن تكون هذه النصوص قد كتبت بعد عام ١٨٩٦ إذ ورد ذكر الترام فى إحداها وأول ترام تم تسييره فى القاهرة كان فى شهر أغسطس من هذا العام (١٥) .

وتختلف عدد صفحات النص وبالتالى أطوال مسرحيات المجموعتين اختلافًا كبيرًا رغم أن مسرحيات المجموعة الثانية هى نفسها مسرحيات المجموعة الأولى وبمراجعة ذلك إحصائيًا يتبين لنا الآتى: "الفرق بين المجموعتين إحصائيا" :

رواية ابن البلد ٩٧ تقليعة "ابن البلد"١٨

رواية الشيخ الطرقى ٢٦ حكاية الطرقى ٢٤

رواية الصعيدى ٤٣ تقليعة الصعيدى ٢٢

رواية الحجاز ٤٠ تقليعة الحجاز (الحجية) ١٢.

رواية النجار ٣٢ تقليعة النجار ١١

المجموعة١٢٨ - ٨٧ صفحة

ويرجع الناشران أسباب اختلاف أطوال هذه المسرحيات إلى أننا إزاء نوع من التمثيل يدخل فيه عنصر ٨ الارتجال وهذا يؤدى إلى أن النص قد قدم أحيانًا أقصر من المعتاد أو أطول نتيجة لما يحويه من مساحات للارتجال، وأن كاتب المجموعة الثانية ربما كان حاضرًا أثناء العرض القصر، بل وربما يرجع يرجع قصر مسرحيات هذه المجموعة إلى أن كاتبها لم يكن يدون كل شئ (١٦) .

ويبدو أنه قد فاتهما تلك السطور المنشورة فى مقدمة طبعة "M" وهى فقرة هامة تفيدنا فى التعرف على أسلوب عرض هذه النوعية من الألعاب وعلى عناصرها الفنية المختلفة ونصها: "ألعاب أحمد الفار المصرى فى أفراح المصريين" عم أحمد الفار المصرى رجل يحضره المصريين للأفراح عند زواج أولادهم ولكن الذين يحضرون ذلك الرجل هم أهل الطبقة الدنية قبل ليلة الدخلة بيوم أو يومين فى صحبته طائفة من رجال الطبل البلدى ورجل طبال آخر وزمار ومشاعلى يمسك المشعل والع أمامه عند اللعب، وتبتدى هذه الحفلة بدق الطبل البلدى وأصحاب العريس يرقصون على صوت الطبل من بعد العشاء لغاية الساعة أربعة عربى مساءً، بعد ذلك يخرج الخول فى صفة امرأة ويرقص على الطبلة والزمارة، وبعد رقص الخول يطلع "أحمد الفار" متعمم بعمة كبيرة جد ولابس زعبوط صعيدى وبيده عكاز كبير ويسمع الحاضرون محاوراته المضحكة حتى آخر الليلة تقريبا وله من الحكايات خمس، يشتغل فى الليلة الواحدة حكاية واحدة فقط تستغرق كل الليل"

ويفهم من هذا أنه لابد وأن تختلف أطوال المسرحيات المقدمة فى حفلات الزواج والطهور وغيرها مما يقدم داخل المنازل عن تلك العروض التى تقدم فى الشوارع أو المقاهى أو الحانات أو الدور المعدة للعرض، فالجزء المرتبط بالحكاية التى تقدم داخل المنازل هو بلا شك عنصر واحد من عدة عناصر تشكل فى مجموعها المظاهر الخاصة المرتبطة بالاحتفال بالمناسبة، فى حين أن النص نفسه قد يكون أكثر طولاً وتكاملاً عندما تعرض نفس المسرحية فى الأماكن العامة ولجمهور أتى



لمشاهدتها خصيصًا لا للمشاركة فى الاحتفال بتلك المناسبة الخاصة، ولا شك أن لمظاهر الاحتفال ولجو البهجة بالإضافة إلى مساحة الارتجال دورًا كبيرًا فى تحديد طول أو قصر زمن العرض وليس حجم أو طول النص .

ولا ندرى ما إذا كان اختلاف مسميات هذه المسرحيات ما بين رواية حكاية تقليع يرجع فى المقام الأول لناسخ هذه المسرحيات أم يرجع للمسميات الشائعة فى ذلك الوقت .

الملامح العامة لهزليات "أحمد الفار" تختلف رواية "ابن البلد" و "رواية الصعيدى" عن بقية الروايات وخاصة فيما يتعلق بالبناء الدرامى للنص، فالمسرحية الأولى مركبة من قسمين وهى من خمسة فصول، ومضمون أو محتوى الفصول من الثانى حتى الخامس يختلف كثيرًا عن الفصل الأول فى تنوع الموضوعات فبينما يستخدم المؤلف فى الفصل الأول عناصر الكوميديا الشعبية من صخب ومجون وحماقات وإشارات خليعة قذرة، فإن الفصول الأخرى يضمها نقدًا اجتماعيًا وأخلاقيًا إذ تحتوى على مقاطع منفصلة يعالج من خلالها موضوعات مثل: تعاطى الأفيون وغيره من المخدرات، بحث النساء والرجال عن المسرة خارج المنزل - توفير الأولياء والقديسين - فاعلية وإيجابية الأجانب فى مواجهة تقاعس المصريين، والأجزاء الكوميدية فى المسرحية تنبع الكوميديا فيها من الحوار القصير المتبادل والذى يتكون عادة من جملة من سطر واحد وترديدها، أما الأجزاء المتضمنة بعدًا أخلاقيا فتتكون من فقرات طويلة (مونولوجات طويلة)(١٨) .

ونسوق مثالاً يوضح مدى تباين وتناقض صورة المرأة فى المسرحية الواحدة، ففى الأجزاء الكوميدية تبدو المرأة مستهترة نزقة سهلة المنال تمضى مع الرجال وقتما تشاء، ولكنها فى المواضع التى يحرص فيها على النقد الاجتماعى والأخلاقى تبدو كزوجة وأم فى صورة امرأة محتشمة صاحبة صون وعفاف لا تخرج من منزلها إلا بإذن زوجها ويستنتج "فويديش" من ذلك أن "أحمد الفار" ليس فقط من المحبطين الذين كانوا يحرصون على الهزل والتهريج ، وإنما كان فنانًا يضع فى اعتباره معالجة المشاكل الاجتماعية والأخلاقية (١٩) .

وتتضح خصائص وسمات مسرحيات "أحمد الفار" من التحليل والمقارنة لرواية وتقليعة "ابن البلد" ثم رواية الحجاز.

تبدأ رواية "ابن البلد" بالصدام المباشر بين ابن البلد وشخص يدعى "الغريب" إذ يلقى عليه "الغريب" السلام فلا يرد على الفور لاعتقادة أنه لم يكن المقصود بذلك:

**الغريب:**

أنا بقولك سلام عليكم ابن البلد : طيب يا أخينا اللى يرد السلام يبقى جنس ملته أيه.

**غ:**

يبقا راجل مسلم

**ابن البلد:**

لا يا سيدنا أنا منيش مسلم

**غ:**

أمال أنت أيه؟

**ابن البلد:**

أنا مؤمن

**غ:**

طب يا ابن البلد المسلم والمؤمن حالة واحدة

**ابن البلد:**

" لا يا سيدى عندنا المسلم هنا مرة

**غ:**

والراجل

**ابن البلد:**

مؤمن (المسرحية: رواية ابن البلد ص٩٢-٩٤ ) ويخبره "الغريب" بأنه من أسرة من كبار التجار من الاسكندرية يقومون



ببيع "المواجير" وأنه بعد نزاع بينه وبين والده كسر دولابه وأخذ منه مبلغ خمسمائة جنيه وهرب بها إلى القاهرة هابطاً على الحسين للزيارة:

غ:

وبعدين خرجت من سيدنا الحسين رحت على أهوة حشيش.

ابن البلد:

(يا بن الأحايب) بأه تخرج من الجنة على الخمارة

غ:

يا سيدنا طوف وأسعى واعمل التسعة

ابن البلد:

اعمل أنت حدا شر

غ:

دخلت القهوة وبشرب فى التعميرة وتفوت على حتة بنت جميلة أيه يا سيدنا وتفوت على حتة بنت جميلة أيه يا سيدنا لاطول توصف ولا عرض توصف.

ابن البلد:

هى طول المدنة يا سيدنا (ابن البلد ص ١٠٢: ص١٠٤ ) وتستدرجه هذه البنت وتسلبه بالحيلة كل ما معه من أموال، وعندما يعلم هذا "الغريب" من القهوجى أن "أحمد الفار" هو وحده الذى يمكنه أن يعيد إليه أمواله ينطلق بحثًا عنه فيكتشف أن الواقف أمامه هو " أحمد الفار" نفسه.

**ابن البلد:**

أحمد الفار أهو

**غ:**

هو مين

**ابن البلد:**

يا أخى أهو قدامك

**غ:**

هو فين

**ابن البلد:**

أهو يا أخى قدامك اللى جتته بره القفطان

**غ:**

فين يا أخى مش شايفه

**ابن البلد:**

إيدك اللى مبتكلش بيها فين

**غ:**

أهيه

**ابن البلد:**

هات إيدك أهوه ده أحمد الفار

**غ:**

أنا أيدى محطوطة على أيه

**ابن البلد:**

على القفا (ابن البلد ص ١٠٦: ١٠٨) تمر أمامها امرأة يطلق عليها المؤلف البنت ، ونعرف أنها هى التى احتالت على الغريب وتنبع الكوميديا هنا من الحوار الدائر بينها وبين الفار وهو حوار يصعب نقله لما يحتويه من عبارات تتسم بالفحش والقذارة ثم ينتقل المؤلف نقلة أخرى إذ يترك "الفار" الفتاة وما يلبث أن يظهر الشرطى فيغازلها هو الآخر:

**العسكرى:**

د هده مرة يا خويه طب وأنا مبصبص لها (ويمشى العسكرى وراها) إننى يا بت ده أنا بوليس ده أنا أحكم على حدا شر نفر.. ده أنا بتاع الضبط والرابط دة أنا ماهيتى تلاتين أرش (البت تضربه وتقوله)

**البت:**

يا ندامتى ده عسكرى

**العسكرى:**

العسكرى ده كان خدام أمك ولا أيه (ابن البلد ص ١٢٠: ص ١٢٢)





تنتصر عليه الفتاة أيضًا بالحيلة وبدلاً من أن يقبض عليها لتسكعها فى الطرقات تغافله وتسرق بندقيته ، ثم تحدث نقلة أخرى يطلب فيها الشرطى من "أحمد الفار" أن يتوسط له فى الزواج من هذه الفتاة ولكن الفار يقنعه بالزواج من فتاة أخرى اسمها "نبوية" فيعجبه الاسم .. يرسل "الفار" البنت إلى زوجته كى تشاهد العروس فهى ابنة الفاركى، تعود وتدلى بأوصافها للشرطى ، وهنا ينتهى الجزء المنشور من المسرحية التى تنتهى بإعادة السلاح للجندى ولكنه يبقى بلا زواج حتى نهاية المسرحية (٢٠) أما تقليعة "ابن البلد" المنشورة فى المجموعة الثانية فهى أقصر من المسرحية الأولى ولكنها لا تختلف عنها كثيرًا إلا فى الإشارة إلى استخدام الطبول والموسيقى، كما أن النهاية تبدو مغايرة بعض الشئ ففيها تظهر زوجه " أحمد الفار" الجديدة والقديمة بالإضافة إلى أمه وعندما يحترم النزاع بينهم نشهد وصلة "ردح" بينه وبين زوجتيه وهذا الجزء الذى نقتطعه من الحوار هو أكثر الأجزاء تهذيبا: (ملحوظة: ق القديمة –ج: الجدية – ف الفار وهذه الاختصارات من المؤلف نفسه)

**ق:**

جرى أيه يا مرة اللى يخشوا عندك فقها يطلعوا برابرا

**ج:**

امشى يا مرة يا مكنسة الشوارع يا وحشة (فيقوم الفار يقول استنى يا دلعدى (للجديدة وبعدين يبص للقديمة ويقول لها) أنت اللى قالك تجى هنا مين يا مرة يا بنت الكلب

**ق:**

أنت بتشتمنى أنت راخر يا بو شخة

**ف:**

شخة إيه يا مرة.. أنت يا دلعدى جية عاوزه خناقة.

**ق:**

أمال

**ف:**

وح تخدى الخناقة فى أيه

**ق:**

فى سبت (تقليعه) ابن البلد ص ٤٥٦

وتبدأ رواية "الحجاز" بالدعاء إلى الله والرسول وهذا عين ما كان يحدث عند "ابن دانيال" فقد أشار "لانداو" أن باباته وخاصة "طيف الخيال" تحوى بعد المقدمات "توحيد الله وذكره ومدح النبى والصلاة عليه والابتهال إلى عدالة الحاكمين (٢١)

وبعد الدعاء يعلن "أحمد الفار" عن اعتزامه الحج بعد أن أمرته أمه بذلك ويسأل الحاج "محمد" أن يساعده ويرشده فينصحه بالذهاب إلى أحد البدو ليستأجر منه جملاً يسافر به إلى مكة والحوار الدائر بينه وبين هذا البدوى يعكس قدرة "الفار" على خلق موقف كوميدى ينبنى فى البداية على سوء التفاهم عند الاتفاق على الأجر، ثم تصل الكوميديا إلى ذروتها عندما يحاول "الفار" ركوب الجمل إذ يخاف منه ويزداد خوفه بعد أن يعقره الجمل ، وعندما يقدم على الركوب يرفض الجمل أن ينهض به من موضعه لأنه يشعر بثقل "الفار" وما معه من زاد وفى مرة يوجه "البدوى" هذه العبارات للجمل:

"قوم يا غندور ودوس الدور.. انظر بهية النور بعيوناتك" والجمل يرفض:

**الجمل:**

لاع..لاع..لاع

فيطلب "البدوى" من الفار فى البداية أن يترك ما يحمله معه ثم يطلب منه أن يخلع ملابسه كى يخفف الحمل عن الجمل الذى يرفض النهوض بعد كل فعل من هذه الأفعال، ثم يطلب منه أن يقطع ذراعيه، ثم أنفه ثم يسلبه عينيه، ثم أذنيه ويستمر فى تقطيع أجزاء جسد "الفار" وعندما يعود هذا الأخير إلى زوجته تطلب منه الطلاق على الفور إذ



أنه ذهب للحج ليحمل اسمين عند عودته (الحاج أحمد) ولكنه عاد وقد أصبح يحمل اسمًا ثلاثيًا : "الحاج أحمد أغا" وتستفسر زوجته عن معنى هذا اللقب

**مراتى:**

إنما يعنى أيه يا خويا

**أحمد:**

يعنى طواشى يعنى طهرونى العرب! (المسرحية ص ٢٨٨)

والطرق أن "الجمل" لا يصل إلى أبعد من حى العباسية ثم يعود "الفار" بعد ذلك إلى زوجته على أنه قام بالحج بالفعل، أما تقليعة الحجية فتحمل بعض الاختلافات إذ أن أعمال التقطيع من أجزاء جسده تبدو أقل قسوة فلا يفقد إلا عينيه وأذنيه، كما أن "الفار" هو الذى يعلن عن رغبته فى الحج ولا يفعل ذلك من أجل مرضاة أمه كما فى النص الأول والمؤلف يشير إلى كيفية عمل "الجمل" بقوله "رجلين عاملين جمل لركوب الجمل وهم بدل الجمل ولكنه لا يشير بالطبع إلى كيفيه تنفيذ المشاهد التى تتسم بالخشونة المفرطة [٢٢] .

البناء الدرامى: البناء الدرامى لمسرحيات الفار ضعيف لا يتخذ أى خط متطور، إذ سرعان ما يترك المؤلف التيمة الرئيسة إلى تيمة أو تيمات فرعية قد لا ترتبط عضويًا بموضوع المسرحية، مما يجعل المسرحية تبدو بأكملها وكأنها مجموعة من "النمر الكوميدية" ، وتصبح بذلك أقرب إلى الفصول المضحكة، بل أن بعض هذه النمر تتكرر حرفيا فى أكثر من مسرحية وذلك مثل ظهور أم الفار أو وصلات الردح بين الزوجة القديمة والزوجة الجديدة. والحوار من أهم وسائل التعبير فى هذه المسرحيات حيث تتخلله النكتة اللفظية واللعب بالألفاظ كما يحوى كمًا كبيرًا من الألفاظ السوقية الماجنة والداعرة وينصب إهتمام المؤلف فى المقام الأول على تحقيق التسلية والتشويق ووسيلته الأساسية لتحقيق ذلك هى الاعتماد على مواقف سوء الفهم والأخطاء والحركات الخشنة والسوقية ويعتمد "الفار" فى كل مسرحية من مسرحيات على شخصية أساسية تطرح مجموعة من التساؤلات حول بعض الأمور أو بعض الجمل أو التعبيرات الأمر الذى يترتب عليه أن يكون الجمهور فى حالة تعاطف أو توحد مع هذه الشخصية ويبدو فى حالة ترقب لإجابة توضح الموقف فى حين لا تحتاج هذه الساؤلات إلى أى إيضاح والشخصية الرئيسة يلعبها دائماً "أحمد الفار" نفسه وعادة ما يدخل إلى المسرح فى صحبة طبال وزمار، أما باقى الشخصيات فهى مجرد أنماط يطلق عليهم وصف بلدياته مثل العسكرى والشيخ والصعيدى والبدوى والترجمات ثم الخواجة والمسرحيات مكتوبة بالعامية كما سبق أن أشرنا ، إلا أن المنولوج الذى تبدأ به مسرحيات المجموعة الثانية بالذات فهو مكتوب شعرًا ، كما توجد بعض أبيات من الشعر فى مواضع قليلة ومتفرقة فى هذه النصوص وموضوعات المسرحيات منتزعة من الحياة العادية اليومية فى عالم المدينة وخاصة مدينة القاهرة وتدخل فى دائرة العلاقات الإنسانية فهو يتعرض إلى جانب الموضوعات التى أشرنا إليها لموضوعات مثل السرقة والنصب والسخرية من الأجانب والضرب وتبادل السباب والعمل على طرد الأرواح الشريرة والطلاق وتنبع معظم العناصر الكوميدية فى مسرحه من الموقف ، ويُعتبر العبث بالمعنى الحرفي للكلمة أحد العناصر الباعثة على الإضحاك فى المواقف المختلفة "فابن البلد" فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم يصر على أن الأسبوع ثمانية أيام أربعة منها أيام "سبت" وأنه لا يوجد يوم اسمه "الجمعة" لأن جمعة "اسم شخص"

**ابن البلد:**

لا ما فيش يوم اسمه جمعة

**غ:**

فيه يوم اسمه جمعة وأحاط صوابعى فى



عينيك

**ابن البلد:**

مفيش يوم اسمه جمعة أبدًا

**غ:**

الجمعة كام يوم

**ابن البلد:**

الجمعة تمن تيام يأبوا ويغطسوا وأحنا على وش الدنيا

**غ:**

طيب احسبها لى

**ابن البلد:**

أحسبها لك يا سيدنا صلى على النبى أولنا السبت والسبت والسبت والسبت (المسرحية ص١٠٢)

كما أنه يزعم أنه قد أتى من اللامكان الكائن بجوار مكان آخر اسمه أيضًا اللامكان أنا من اللا.. اللى جنب اللا (المسرحية ص ١١٦) كما أنه عندما يرشح ابنته "نبوية " للزواج من العسكرى يخبره بأنها لا تحسن سوى لعب الكوتشينة وأنها لا تعرف "تطحن ولا تطبخ" وكأن ذلك هو كل ما يريده الرجل من المرأة (المسرحية ص ١٣٢) ويؤكد "الصعيدى" فى المسرحية التى تحمل نفس الاسم أنه يستطيع أن يعيش فى القاهرة عامين كاملين وليس فى جيبه سوى ثلاثة مليمات:

**ع:**

معاك كام

**ص:**

(صعيدى): معايا ثلاثة مليم وكسرة وحتة جبنة مرة

**ع:**

طيب وأنت عاوز تبات كام يوم

**ص:**

أبات سنتين على بال ما أضيع الفلوس (رواية الصعيدى ص ١٧٨) وكما كان "صنوع" يتعهد اختيار أسماء بعض شخصياته وخاصة الأجنبية منها بحيث يصبح فقد بالغ "الفار" فى نحت أسماء شخصياته، بل أنه كان يسخر أحيانًا من اسمه هو نفسه ليظهر لنا أن روح الدعابة الشعبية المصرية تسمح بأن يسخر الفرد حتى من نفسه (٢٣) .

ويرى كل من "فويديش ولانداو" أن هذا الكم الهائل من عبارات السب والمجون البذيئة التى ترد على ألسنة الطبقات الدنيا منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر كانت تبدو وكأنها من مفردات اللغة العادية ولم تكن موضع استهجان ، كما كانت مشاهدها تنتمى إلى جنس الكوميديا الخشنة المتسمة بالعنف والمعروفة باسم slapstick (24) ويؤكد على الراعى نفس الرأى ويرى أن مثل تلك الألفاظ الصارخة والبذيئة من تراث "المسرح الشعبى" منذ عهد "ابن دانيال" ويرى أن كثيرًا مما يعتبر اليوم نابيًا لم يكن كذلك منذ نصف قرن، ذلك أن الأعضاء المستترة للجسم والإشارة إليها وذكر العملية الجنسية ليس موضع حظر صارم فى حياة الطبقات الشعبية مثلما هو فى حياة الطبقة الوسطى مثلاً (١٥) .

كما سبق أن ذكرنا فإن مسرحيات "الفار" لا تخلو من الإشارات الفاضحة علاوة على ذكر العملية الجنسية والأعضاء التناسلية بمسمياتها بمناسبة وبغير مناسبة علاوة على الشتائم المتضمنة إشارات إلى هذه الأعضاء .

## الريحانى والفرانكو آراب

أحد تعريفات المسرحية الكوميدية "أنها مسرحية تؤدى على خشبة المسرح ذات طابع مسل خفيف ونهاية سعيدة" وقد طرحت عدة مفاهيم للكوميديا على مر العصور من الممكن تلخيصها فى ثلاثة تيارات تنحصر فى الآتى:

## التيار الأول:

ويعتبر "الكوميديا" نشاطًا اجتماعيًا بالدرجة الأولى يرتبط بالواقع ويتناول الإنسان فى إطاره



الاجتماعى ويسعى هذا التيار للانتقاد الساخر من العيوب الاجتماعية والأخلاقية بهدف إصلاحها.

**التيار الثانى:**

ويرى فى الكوميديا احتفالاً بالحياة ويربطها بالاحتفالات الطقسية بعودة الربيع وتجدد الحياة.

**التيار الثالث:**

ويرى فى الكوميديا أنها وسيلة للترفيه والتنفيس تؤدى إلى الخروج المؤقت على النظام السائد (٢٧).

وإذا بحثنا عما يربط بين الإنتاج الدرامى والعروض المسرحية عند كل من يعقوب صنوع فى سبعينيات القرن الماضى، والفار سنة ١٩٠٩، والكسار اعتبارًا من سنة ١٩١٢، ونجيب الريحانى أثناء الحرب العالمية الأولى وماتلاها من سنوات رغم ما بين إنتاجهم من فروق زمنية، ورغم اختلافهم فى الأسلوب ، فإننا نلاحظ أنهم يتفقون جميعًا فى استخدام اللغة العامية، وفى اختيارهم لبعض الموضوعات ، وفى اللجوء لبعض أساليب ووسائل الإضحاك، كما أنهم كانوا يكتبون ومخزونهم من التراث العالمى الوافد ضئيل، فضلاً عن بدائية الأشكال الشعبية المحلية التى وقعوا تحت تأثيرها.

والكاتب المسرحى الكوميدى محكوم فى إبداعه بماذا يكتب- ولمن يكتب - كما أن شخصياته تعبر عن ذاتيتها بالطريقة التى تتحدث بها وباللغة التى يتبناها الكاتب والتى قد تختلف من مشهد إلى آخر فى بعض الأحوال والتقنيات التى يستخدمها هذا الكاتب تدلنا على ما يجعل الناس تضحك ولكنها لا تخبرنا لماذا يضحكون.

"ونجيب الريحانى" وإن كان يفهم الكوميديا على أنها مسرحية ذات طابع مسل ونهاية سعيدة مثله فى ذلك مثل غيره ممن عاصروه أو سبقوه فإن الهدف الاجتماعى لم يكن خافيًا عليه خاصة بعد تخليه عن شخصية "كشكش بك" وبداية نضجة الفنى.

لقد بدأ الريحانى عمله كممثل بداية لا تختلف عن مهرج السيرك فى شئ فقد قام بالاشتراك مع زميله "عزيز عيد" بتقديم بعض "النمر الكوميدية" على مسرح "دار التمثيل العربى" لحساب الفرقة التى كونها "سلامة حجازى" مع "عبدالله عكاشة" فبعد انتهاء التمثيل كان نجيب وعزيزة يمسك كل منهما بمقشة ويلبس طرطورًا ويخرج لسانه ويهز جسده (٢٩).

ثم تطور به الأمر ليصبح مجرد شخصية ظليلة يؤدى دوره من خلف ستار شفاف حيث تقدم راقصة أجنبية حسناء "نمرة مثيرة" بمصاحبته ويقتصر دوره على الاستجابة لحركات الرقصة المثيرة بحركات هزلية أو مغازلتها والتلاعب بزرار الطربوش إذ كان يرتدى زى خادم نوبى يحمل على رأسه طربوشًا مراكشيا (٣٠).

ومعنى هذا أن بداياته لم تخرج عن إطار "الفصل المضحك" وهو نوع من الفن الشعبى ظهر خلال القرن التاسع عشر وازدهر وتطور فى السنوات الأولى من القرن العشرين، وكان يأخذ فى البداية شكلاً تمثيليًا تلقائيًا شديد البدائية والسذاجة وكانت عروضه تقدم بواسطة فرق متجولة تعرض مسرحياتها فى المدن والأقاليم.

وقد ظل هذا النوع الشعبى بعيدًا عن أى تأثير أجنبى حتى السنوات الأخيرة من القرن التاسع ، ثم لم يلبث أن تطور فى شكل عروض تقدم فى المقاهى فقد شاهد "كورت بريفر" عروضا تحمل بعض ملامح كوميديا ديلارتى، ثم أصبحت هذه النوعية من العروض تقدم بمسارح الفرق الكبيرة عقب نهاية العروض التراجيدية (٣١)

ثم ابتكر "الريحانى" شخصية "كشكش بك" أو اقتبسها وفقًا لبعض الروايات وقدمها من خلال مجموعة من المسرحيات التى تعرف باسم "الفرانكو آراب" وهى عبارة عن مسرحية صغيرة مكونة من عدة تابلوهات راقصة مصحوبة بالغناء وبعض المواقف الكوميدية القصيرة التى تمتزج



فيها الأغنيات العربية والفرنسية، كما تختلط العامية المصرية بالفرنسية فى الحوار[٣٢]

وقد استمد موضوعها وشخصياتها ونكاتها من واقع البيئة المصرية وهى من ناحية المضمون بسيطة وساذجة وبطل أحداثها هو دائمًا "كشكش بك" ذلك العمدة الذى باع محصول القطن وأتى من قريته إلى العاصمة بمحفظة منتفخة بالمال فيلتف حول مجموعة من الفتيات الحسناوات فيعود إلى قريته بمحفظة خاوية وإحساس بالندم يقسم معه أن يثوب إلى رشده، وعلى ألا يكرر هذا الفعل مرة أخرى.

ولأنه كان يقدم هذا العمل داخل أحد الكباريهات فقد كان يقدم ضمن برنامج حافل بالمنوعات يشتمل القسم الأول منه على "نمر راقصة" وأغان ويقدم فى القسم الثانى "المسرحية"[٣٤] .

وإلى جانب هذه الشخصية المحورية هناك نماذج أخرى نمطية ظهرت بالتدريج من خلال التنويعات المختلفة على نفس الموضوع وذلك فى أعمال مثل (تعاليلى يا بطة – بستة ريال – بكرة فى المشمش – خليك تقيل – هز ياوز – أديلو جامد – بلانش أونطة – ابقى قابلنى – كشكش فى باريس – أحلام كشكش بك – ووصية كشكش بك" وغيرها وتتمثل النماذج النمطية فى "زغرب" وهو خام خاص وخفير القرية فى نفس الوقت، أم شولح الحماة، الشيخ ينسون وهو صديق يتكلم بالفصحى فيثير الضحكات المتوالية على طريقته غير المفهومة لدى العامة ، والقواد "أبو الدبل" نصف المتفرج الذى تنحصر مهمته فى جلب الحسناوات "الكشكش بك" ثم الخواجة الذى يحتال على كشكش لسلب أمواله وامرأة أوروبية – أو عدة نساء – تقوم بإغراء كشكش بك بفتنتها[٣٥].

وهذا يعنى أن أعمال الريحانى هذه والمعروفة – بالفرانكو آراب – قد احتفظت بما كان " الفصل المضحك" يشتمل عليه من شخصيات نمطية ومجون وشتائم وموسيقى ولكنها كانت تختلف عنه اختلافًا واضحا فى ثلاثة مواضع :

- إن نصوصها مكتوبة وليست مرتجلة.
- إن حوارها مزيج من اللغة العربية وبعض اللغات الإنجليزية والفرنسية .
- إن الأدوار النسائية التى كان الصبية والرجال يؤدونها قد أسندت إلى ممثلات راقصات فاتنات[٣٦].

ومن أهم عناصر الإضحاك فى هذه الأعمال كوميديا اللغة – إن صح التعبير والتى تعتمد على سوء التفاهم اللفظى والإجابات الفكهة وتكنيك الشخصيات المغلوطة.

وواضح مما ذكرنا مدى سذاجة وبساطة هذه العروض التى تعتمد على عنصر الفرجة والإثارة فى المقام الأول، وهذا ما جعلها موضع هجوم النقاد المعاصرين وأصحاب الفرق التى تقدم أعمالاً جادة بل لقد كانت استعراضات الريحانى والكسار سببًا فى إغلاق بعض الفرق لمسارحها لتحكمها فرق الميوزيك هو.

وعندما فشل "جورج أبيض" فى التأقلم مع هذا الوضع، كما فشل فى الاستمرار فى تقديم مسرحه الكلاسيكى هاجر إلى لبنان بعد أن قال جملته الشهيرة "وداعاً يا بلد كشكش!"[٣٧] .

ورغم ذلك فقد وجدت مثل هذه العروض قبولاً حسنًا لدى الجماهير الباحثة عن المتعة والتسلية، بل ووجدت من يدافع عنها بقوله إن من الظلم القول أن استعراضات "كشكش بك" كان الغرض منها الإضحاك فحسب أو التهريج كما يقول "جورج أبيض" وزملاؤه ولكنه كان يمثل نمطًا ونموذجًا من مجتمعنا، بل إنه كان يصور مجتمعنا القديم بسلوكه فكشكش بك صورة للإقطاع بما يمثله من انحرافات[٣٨].

وتلاحظ "ليلى أبو سيف" أن كشكش بك الريفى البسيط ينتصر دائمًا على الأجنبى أو ساكن المدينة المتفرنج، كما لاحظت أن هذه المسرحيات تظهر



مدى التناقض الواضح بين أساليب كشكش الشريفة الماكرة والأساليب الممقوتة الملتوية التى كان يتبعها المغامرون الأوروبيون (٣٩).

وهناك من يذهب إلى أبعد من ذلك بالقول بأن الريحانى قدم فى هذه الأعمال الأناشيد الوطنية والاجتماعية مثل لحن الحرية فى مسرحيته "رن" التى يدعو فيها إلى حب الوطن بالأفعال وليس بالأقوال وهو يغنى فى أحد المشاهد قائلاً الحق كله على الأغنياء

إحم ! يا فرحتنا بكترتهم
ملهيين فى روزه "و" سنيه"
والسيف نازل على أمتهم
أمتى بقى نشوف قرش المصرى
يفضل فى بلده ولا يطلعشى
أنتم بمالكم واحنا بروحنا
دى إيد لوحدها ما تسقفش (٤٠).

ويفسر "محمد تيمور" سر الإقبال الجماهيرى على هذه العروض بأن الجمهور كان لا يزال طفلاً يقبل ما يناسب مزاجه الصغير، كما أنه قد سئم مشاهدة الفرق الجادة وهى تتقهقر فأعرض عنها(٤١).

وقد ظل " الريحانى" واقعًا تحت تأثير تلك الشخصية خاصة فى بداية المرحلة التى بدأ يتحول فيها من الهزل إلى النقد الاجتماعى ومواكبة بعض الأحداث السياسية والتحولات الاقتصادية والاجتماعية، ورغم أنه يصعب تحديد تاريخ هذه البداية تحديداً قاطعًا فقد ظهرت بشائر هذا التطور فى مسرحية "أيام العز" سنة ١٩٢٣، وفى مسرحية "البرنسيسة" سنة ١٩٢٤ يؤدى فيها الدور الذى أصبح معروفًا به فيما بعد وهو دور الرجل الغلبان الشهم الذى يتمسك بقيم الشرف مهما كانت المغريات ولا يرضى بديلاً بوضعه ومكانه بين صفوف الشعب (٤٢).

وهناك مجموعة أخرى من النصوص مثل "الفلوس" و "مجلس الأنس" و "لو كنت ملك" عالج فيها موضوعات الحب وعلاقة المال بالسعادة وشرور المال إلا أن هذه الفترة سادها بعض الاضطرابات وذلك لعودته مرة أخرى لتصوير شخصية " كشكش بك" فقد قدم فى الفترة من سنة ٢٦ حتى سنة ١٩٣١ أعمالاً مثل " ليلة جنان- مملكة الحب - الحظوظ - عشان بوسة - آه من النسوان - ابقى أغمزنى ، ولم يعد كشكش هذه المرة مجرد عمدة القرية الباحث عن اللذة والمتعة وإنما هو عجوز أحمق فقير تصبح سذاجته الريفيه هدفًا للنكات (٤٣).

على أن بداية النضج الحقيقى للريحانى كفنان كوميدى تجلت فى مسرحية "الجنيه المصرى" سنة ١٩٣١ التى اقتبسها عن مسرحية "طوباز" للكاتب الفرنسى "مارسيل باينول" والتى فشلت عند عرضها فشلاً ذريعًا لخلوها من الموسيقى والغناء ومن كوميديات الحيل التى بالغ الريحانى فى استخدامها فى أعماله السابقة (٤٤).

لقد حاول "الريحانى" فى هذه الفترة الارتفاع بذوق الجمهور الذى ساهم هو نفسه على امتداد سنوات طويلة فى إفساد ذوقه، ففشل فى ذلك، وكان رد فعله هو العودة لتقديم استعراض "فرانكو - آراب" بعنوان المحفظة يا مدام" وقد وصف الريحانى رد الفعل هذا بأنه بمثابة انتقام من الجمهور (٤٥) .

لقد استمر "الريحانى" منذ بداية الأربعينيات وحتى وفاته فى تقديم عدد من المسرحيات التى تعتبر من أنضج أعماله مثل " حسين ومرقص وكوهين وإلا خمسة وسلاح اليوم.

كان الهدف من ذلك العرض هو بيان أن المدخل لدراسة " مسرح الريحانى فى بداياته إنما هو امتداد لدراسة الظاهرة المسرحية وبصفة خاصة لتطور الأشكال "الماقبل مسرحية" والمسرحية الشعبية فى مصر فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، والتى سيطر عليها الطابع



الهزلى القائم على الإثارة والمبالغة، واستخدام النكت اللفظية والمواقف التى تبعث على الضحك من أجل الضحك وتسلية الجمهور المتلقى وليس من السهل الحكم على هذه الأعمال دون ربطها بحركة المجتمع وبالأسباب والعوامل المؤدية لظهورها ونموها وبطبيعة ونوعية الشرائح المتباينة من الجمهور المصرى والأجنبى الذى كانت تقدم إليه عروض الفرانكو - آراب، وقد حاول كثير من النقاد إثبات أن الريحانى قد اقتبس شخصية كشكش من أكثر من مصدر ، فهناك أكثر من نمط يقترب منه إن لم يكن يماثله، ومن ذلك على سبيل المثال "الأمير وصال" فى بابة طيف الخيال لابن دانيال الذى يمثل نمط الثرى الذى ضيع ثروته فى السكر والعربدة والقمار والنساء والذى ينتهى به الحال إلى التوبة.

كما تُعد مسرحية "صدق الإخاء" لإسماعيل عاصم فى نظر أحد الدارسين واحدة من المسرحيات التى تطرح صورة جنينية للفرانكو - آراب فأحداثها تدور حول الشاب الوارث المتلاف "نديم" الذى يبدد ما ورثته آسرته عن أبيه فى الحانات والذى يلوك على لسانه الألفاظ الأجنبية(٤٦). كما يلاحظ أن الدراما المصرية منذ أن التقت تبا بالنماذج الأوروبية فى مسرح صنوع "كلما نحتت إلى التمصير من أصول أجنبية واتجهت إلى الزمن المعاصر لها بما فيه من أوضاع وما يطرحه من نماذج سلوك كى تتخذ منه مادة للتشكيل الدرامى كلما كانت النتيجة بشكل أو بآخر فرانكو آراب أو درجة من درجاته تلتقى فيه وتتفاعل الشخصيات المصرية الصميمة بالمتفرنجة منها أو الأجنبية عنها من مختلف المشارب والأجناس" (٤٧).

ولا يفوتنا أن نشير فى هذا الصدد إلى صورة الأجنبة فى العرض التى شاهدها وكتب عنها الرحالة والمستشرقون الأجانب فى مصر فى القرن التاسع عشر والتى يبدو الخواجة فيها دائمًا موضع سخرية واستهزاء والنماذج كثيرة فى استعراضات الريحانى، وهناك نموذج جيد فى رواية النجار لأحمد الفار.

## المسرح الهزلى ومشكلة المصطلح فى عام ١٩٢٧

وفى الفترة التى تصفها ليلى أبو سيف بالفوضى الفنية وهى الفترة التى كان الريحانى يحاول فيها الفكاك من أسر شخصية "كشكش بك" كتب أحد النقاد مشككًا فى إمكانية استمرار نجاحه ويصف أغانيه واستعراضاته بأنها قد أصبحت مبتذلة عند جمهور المسارح الذى أصبح يعرض عن هذا اللون المحلى من التهريج ويشكل كاتب هذا المقال فى زعم الريحانى بأنه سوف يبتعد عن الفودفيلات والهزليات ويتجه إلى الكوميديا الجادة والميلودراما ويورد فى نهاية المقال أغنية يؤكد بها على فشله فى التمثيل الجاد بقوله:

كشكش ظهر بين النتايات بعد الدرام ورجع كشكش الجد إن كان ما يفيدش سيبك من الجد وبكش (٤٨) هذا الكم من المصطلحات التى استعملها هذا الناقد يقودنا إلى قضية الشكل الدرامى ،وهى قضية تواجه دارس الدراما وتحتاج إلى وقفة متأنية ويشير "هربرت هفنر" فى هذا الصدد فى مقالة نحو تعريف للشكل الدرامى إلى هذا الموضوع بقوله "لقد اعتدنا على أن نسمى نوعين أو فصيلتين من الشكل باسم " التراجيديا والكوميديا ، ولكن هناك مواصفات أخرى ضرورية للشكل التراجيدى الخالص والشكل الكوميدى الخالص، وقبل أن ندرس بعض هذه المواصفات أود أن أوضح أن مصطلحى التراجيديا والكوميديا ليسا بذى قيمة فى ذاتيهما ولكنهما مجرد دلالتين للشكل ، فهناك تراجيديا جيدة وتراجيديات متوسطة الجودة وتراجيديات ردئية ويمكن أن يقال ذلك عن الكوميديا أيضًا (٤٩) الشكل إذن هو " تنظيم أو صياغة العمل المسرحى تبعًا لرؤية كاتبه(٥٠) ويخطئ من يعتبر التراجيديا ذات رتبة





أرفع من الكوميديا على طول الخط، كما يخطىء من يعتقد أن وظيفة الكوميديا تقتصر فقط على مجرد السخرية أو الاستنكار لما يرتكبه البشر من حماقات (٥١) وتشير كافة الأفلام التى تعرضت لدراسة الظاهرة المسرحية فى مصر فى بدايات القرن العشرين إلى العديد من المصطلحات التى تصنف أشكال الدراما والعروض المسرحية فى تلك الفترة ومن هذه المصطلحات الفصل المضحك - الفارس أو الهزلية - الفودفيل - الريفيو وغالبًا ما يشار إلى الفارس و الفودفيل كمترادفين يؤديان معنى واحدًا ومن هذا ما ورد عند جيروفون فيلبرت فى معجمه عن مصطلحات الأدب الذى يرى فيه أن تطور مصطلح "الفارس" أو الهزلية فى القرنين التاسع عشر والعشرين قد أدى إلى أنه قد أصبح يستخدم بمعنى واحد فيما يتعلق بالـ posse والـ Schwank والمسرحيات الفودفيلية ومسرحيات البوليفار التى تقوم أحداثها على المبالغات فى استخدام أساليب ووسائل الإضحاك (٢٥)

وقد كان "الفارس" يشير فى البداية إلى الفقرات الكوميدية الخشنة والمشاهد التى تؤدى بين الفصول فى مسرحيات الأسرار ومسرحيات المعجزات الدينية فى فرنسا ثم تطور فى القرن الخامس عشر والسادس عشر وأصبح مسرحية ضاحكة قصيرة مستقلة بذاتها وغالبا ما تكون مجهولة المؤلف، وبالتدريج أصبح هدف "الفارس" بمساعدة الشخصيات النمطية المقبولة والمواقف المتنوعة المرسومة آلياً تسلية الجمهور (٥٣).

أما "الفودفيل" فقد استخدم فى الأصل للإشارة إلى الطقاطيق والأغانى الشعبية البهيجة التى غالبًا ما تكون هجائية لاذعة ، ثم أصبحت هذه الكلمة تشير إلى الكوميديا الخفيفة التى تحوى فقرات غنائية ومع مرور الزمن زادت مساحة النص على حساب الجانب الاستعراضى ولكن تمت المحافظة على الحشوات الغنائية والتى تقدم عادة فى نهاية المشاهد أو الفصول، والآن تشير كلمة "فودفيل" بصفة عامة إلى الهزليات الغنائية بينما يشير المفهوم نفسه فى إنجلترا وأمريكا إلى ما يرداف "الكباريه" (٥٤) .

الفودفيل إذن يمزج الحوار بالغناء وغايته ترفيهية صرف، وقد سار مع التطور فى اتجاهين أساسيين فودفيل الحدث حيث يتحول موقف مبدئى بسيط إلى لوحات أخلاقية صغيرة، فودفيل الهجاء وهو أقرب إلى أساليب الفارس ولهجته(٥٥).

وإذا نظرنا إلى أعمال "الفار" نجد أنها أقرب إلى "الفارس" بالمفهوم الذى أشرنا إليه بينما تقترب أعمال الريحانى الأولى من الفودفيل الذى يمثل الاتجاه الثانى من الاتجاهين المشار إليهما وواضح من هذا العرض أنه لا يمكن الفصل الحاد بين هذا وذاك، فحدود التداخل والتقارب والتماس واضحة، لذا فقد آثرنا أن نطلق على مسرحياتهما معًا وصف المسرحية الهزلية وهو وصف يصدق على ما قدماه من أعمال شكلاً ومضمونًا .

وخير ما يمكن أن نختم به هذه الدراسة التأكيد على أن المسرحية الهزلية ليست مجرد وسيلة للإضحاك يلجأ إليها المسرح غير الهادف وإذا كانت المسرحيات الهزلية التى تعرض لها تمثل قيمة تاريخية فقط فإن هناك من يرى "أن فى تركيب المسرحية الهزلية إذا ما أعدنا تقييمها ونظرنا إليها نظرة جديدة ما يجعلها تشارك فى توضيح الرؤية الاجتماعية وحتى السياسية فى هذا المجتمع .. وإذا عرفنا ميكانيكية الإضحاك فى الفارس لعرفنا كيف نستغل هذا النوع فى الإسهام فى حياتنا ما دام قد ثبت أن جمهورنا يقبل عليه"(٥٦).



## هوامش

١- ليس هناك اتفاق بين النقاد والمؤرخين على عام مولد نجيب الريحانى فهو عام ١٨٩١ عند يعقوب لنداو فى كتاب دراسات فى السينما والمسرح عند العرب وهو عام ١٨٨٤ عند سيد أحمد على أحمد فى رسالته للماجستير حول أنماط الكوميديا بين الوافد والموروث – دراسة بنيو – توليدية للمسرح المصرى بين الحربين العالميتين وقد اعتمدنا فى ذلك على "د.ليلى أبو سيف" فى كتابها نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر" وهو من أدق الأبحاث التى تعرضت لنجيب الريحانى ولمسرحه

٢- محمد تيمور: حياتنا التمثيلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٣ ص١٥٦.

٣- أزرده "جلال العشرى: الريحانى والريحانى". مجلة المسرح العدد ٣، السنة الأولى أغسطس سنة ١٩٨١ ص ٣٦.

٤- المرجع السابق: ص٣٦، ص٣٧.

٥- المرجع نفسه: ص ٢٧.

٦- ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكى إلى المسرح، مؤلفات ألفريد فرج، مجلد رقم (٨) الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ ص ٨٣.

٧- انظرالجدول المرفق الذى أوردته "د.ليلى نسيم أبو سيف" فى نهاية دراستها عن نجيب الريحانى.

د. ليلى نسيم أبو سيف: نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر، دار المعارف ب.ت ٣٠٠ : ص ٣٠٤ .

وقد رصدت فى هذا الجدول مسرحيات الريحانى وترتيب عرضها مع الإشارة إلى وجود النص من عدمه ومكان وجوده.

٨- ما نفريد فويدش، جاكوب لنداو: المسرح الشعبى العربى فى القاهرة سنة ١٩٠٩.

"أحمد الفار ومسرحيات الشعبية" بيروت سنة ١٩٩٣ ص ١٧.

٩- د. على الراعى: الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى، العدد ٢٢٢ دار الهلال نوفمبر سنة ١٩٦٨ ص ٢٨.

١٠- مانفريد فويدش: جاكوب لنداو: المرجع السابق ص ٢٣، ص ١٣٦ .

١١-نفسه ص٢٥ .

١٢-نفس المرجع ص٢٢ وانظر أيضًا ما أشار إليه سهييل فى تطورات فى مصر، الدنيا المصورة عدد ٧٧ فى ٦ يوليو سنة ١٩٣٠ بقوله: أما فى الأفراح والسهرات فقد كان هناك بطل اسمه "أحمد الفار" وما زال إلى اليوم حيًا يرزق وهو قدير أصوات الطيور والحيوانات المختلفة، كما أنه عازف ماهر (موسيقى القرب) وقد كان أهم فصوله المضحكة ذلك الفصل إلى اليوم والمسمى "سعد الدين باشا مدير الغربية " ويعتبره سهيل" آخر ممثل فيما أسماه بالعصر القديم لتمثيل الهزلى فى مصر .

١٣- انظر ما نفريد فويديش.. مرجع سابق ص ٢٩.

١٤- د.ليلى أبو سيف : مرجع سابق ص ٦.

١٥- مانفريد فويدش: المرجع السابق ص ٢٩: ص ٢١.

١٦- المرجع نفسه ص ٣٤،٣٥ .

١٧- المرجع نفسه ص ٣٥ .

١٨- المرجع نفسه ص ٣١.

١٩- المرجع نفسه ص ٣١.

٢٠- المرجع نفسه ص ٣٦.

٢١- يعقوب.م. لانداو: دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ترجمة أحمد المغازى الهيئة المصرية العامة لكتاب سنة ١٩٧٣ ص ٦١.

٢٢- ما نفريد فويدش: مرجع سابق ص ٤١٤.

٢٣- المرجع نفسه: المقدمة ص ٤٥.

٢٤- وهى تعنى (أ) مقرعة التمثيل والتهريج وهى مقرعة مؤلفة من قطعتى خشب مسطحين مثبتتين من طرف واحد بحيث تحدثان مدويا ويضرب بهما الممثل أو الهرج شخصًا آخر .

(ب) كوميديا رخيصة متسمة بالخشونة المفرطة ? Slap stick Comedy انظر: منير البعلبكى قاموس المورد، داتر العلم للميلامين ص ٨٦٣.

٢٥ ? على الراعى الكوميديا المرتجلة: مرجع سابق ص٥٢.

٢٦- مولوين ميرشنت : الكوميديا ترجمة د. على أحمد محمود ، عالم المعرفة رقم ١٨ الكويت، يونيو ١٩٧٩ ص١٧- ١٨.

٢٧- د. نهاد صليحه: الضحك والكوميديا فى المسرح احتفالية تصالحية أو كرنفالية تفكيكية مجلة المسرح



العدد ٦٠ نوفمبرسنة ١٩٩٣ ص ٦.

٢٨- انظر B erger,Arhur Asa Comedy writing Transaction Publis hers New Branwick,New Cersey 1997 p2-3.

٢٩- د. على الراعى: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى، دار الهلال العدد ٢٤٨ سبتمبر سنة ١٩٧١ ص ٢١٥.

٣٠- د.ليلى أبو سيف : مرجع سابق ص ٤٠.

٣١- انظر : د.جلال حافظ: الفصل المضحك فى المسرح المصرى فى بدايات القرن، مجلة القاهرة العدد ٩٤ سنة ١٩٨٩ ص ٧٦.

٣٢- د.جلال حافظ: الفرانكو آراب، مجلة القاهرة العدد ٩٥ سنة ١٩٨٩ ص ٧٧.

٣٣- د.ليلى أبو سيف : مرجع سابق ص ٤٣.

٣٤- المرجع نفسه ص ٤٧.

٣٥- المرجع نفسه ص٤٤ وأيضًا د.على الراعى : فنون الكوميديا: مرجع سابق ص ٢٢٧ .

٣٦- د.ليلى أبو سيف : مرجع سابق ص ٤٤.

٣٧- انظر يوسف وهبى: مذكرات يوسف وهبى، مجلة المسرح العدد ٣٠ ص ٩٩.

٣٨- د.مصطفى على عمر: الواقعية فى المسرح المصرى، دار الكتب الجامعية سنة ١٩٦٨ ص٢٢٦.

٣٩- د.ليلى أبو سيف : مرجع سابق ص ٤٦.

٤٠- أمين بكير: كشكش بك، سلسلة رواد المسرح المصرى (١) المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة ص ٤١-٤٢.

٤١- سمير عوض : محمد تيمور ونقد الممثلين، مجلة المسرح العدد (٤٨) نوفمبر١٩٩٢ ص ٩١.

٤٢- د. على الراعى: فنون الكوميديا ص ٢٣١، ص ٢٤٣.

٤٣- د.ليلى أبو سيف : مرجع سابق ص ١٣١ ? ص ١٣٢.

٤٤- نفسه ص ١٥١.

٤٥- المرجع نفسه ص ١٨١.

٤٦- سيد أحمد على أحمد: أنماط الكوميديا بين الوافد والموروث - دراسة بنيو توليدية للمسرح المصرى بين الحربين العالميتين ، رسالة ماجستير (غير منشورة) سنة ١٩٩٥ ص ١٥٣.

٤٧- المرجع نفسه: ص ١٥٣.

٤٨- نقلاً عن نجوى عانوس : المسرح الضاحك مسرح أمين صدقى" دار الهلال العدد ٤٦٦ أكتوبر سنة ١٩٨٩ ص ٤٩.

٤٩- هربرت هفنر: نحو تعريف للشكل الدرامى فى :مقالات فى النقد الأدبى د.إبراهيم حمادة ، دار المعارف ب.ت ص ١١٨.

٥٠- د. إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما، دار المعارف ب. ت ص ٢٨.

٥١- قارن: مولوين ميرشنت: مرجع سابق ص ١٦، ص١٧.

٥٢- انظر: Von Wilpert Gero Sashworteebluch der litertur Alfrd Kroner verlag,Stuttgart,7Au-flage 1989 S.290

والـ Posse هى المسرحية الشعبية الألمانية القائمة على استخدام أساليب الدعاية والمجون بهدف الإضحاك وقد تعتمد على الموضوعات والشخصيات ذات الطابع المحلى وكانت تقدمها فى البداية الفرق الجوالة فى نهاية العروض المسرحية مثلما فى ذلك مثل عروض الفصل المضك (انظر Brauneck ص ٦٩٢ والـSchwank وهى أيضًا مسرحية هزلية تعتمد على نسيج من المواقف والشخصيات النمطية وهى تختلف عن سابقتها فى أنها لا تربط نفسها بالطابع المحلى لمدينة أو قرية تستمد فيها موضوعاتها وشخصياتها، بل تستمدها من الحياة العادية اليومية (انظر Braunerkص ٧٧٩)

٥٣: انظر Manfred, Schneilin Herausgeber Brauneck Theaterlexikon,Rowohlt Tascenbuch Ver-lag Gmbh,Hambrug S. 334 F.

54: Eenda S.1028 ? 1029

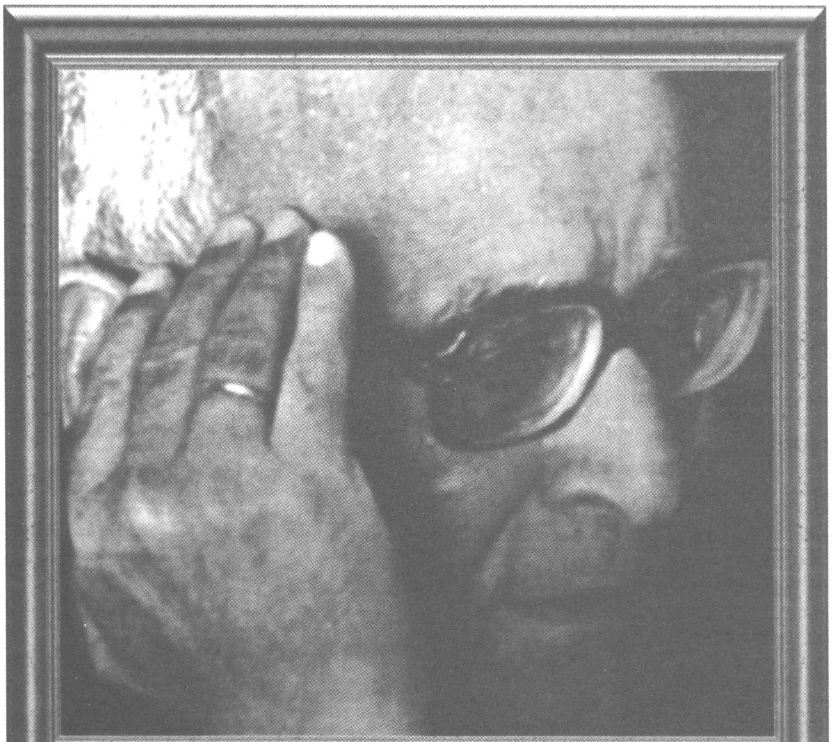
55: د. سامية أحمد أسعد : حول الكوميديا والفودفيل مجلة المسرح العدد الثانى السنة الولى، يوليو سنة ١٩٨١ ص ١٧.

٥٦: د. سمير سرحان : المسرح المعاصر، مطبوعات الجديد، العدد ١٩ سبتمبر سنة ١٩٧٣ ص ٢٠ د.

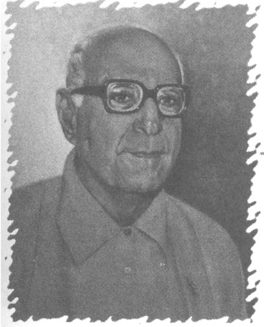


# زكى نجيب محمود ...
## الفن بين النقد و التذوق

حسن يوسف طه
مصر



بعض الكتّاب لهم سحر خاص في كتاباتهم، تقرأ الجملة الأولى فإذا بها تجذبك للجملة التي تليها وهكذا، وما تلبث أن تمضى في السطور الأولى حتى تكتشف أن وراء تلك الجمل والسطور فكرة يريد كاتبها أن يبينها ويسير الهوينا حتى يجعل نفسك وعقلك قادرين على الاستيعاب والفهم والتركيز.



وما الخرافة ؟؟ هي قبل كل شيء ، وبعد كل شيء، ربط المسببات بغير أسبابها ، فإذا مرض المريض -مثلا- نسبنا المرض إلى أرواح شريرة حلت ببدنه،ولم نقل أنها جراثيم هي التي حلت بالبدن ، فى الحالة الأولى نحاول أن نطرد من البدن ما ليس له وجود ، فنكون أتعس حالا من دون كيخوته وهو يحارب طواحين الهواء ، وأما فى الحالة الثانية فنحاولً أن نقضى على جراثيم المرض بما يفتك بها ويمحوها.

الأفكار المؤثرة الدافعة ، هي فى حقيقتها حياة عملية تحولت عند أصحابها - من خلال المكابدة والمعاناة - إلى حقائق نظرية صيغت فى عبارات، وأما إذا جاءتنا الأفكار عن غير طريق الممارسة والعمل ، أعنى إذا جاءتنا جاهزة من عند أصحابها، فإنها تجيء ميتة باردة

زكى نجيب محمود

مجتمع جديد أو الكارثة

هؤلاء قله امتلكوا قدرة العمق الفكري وعمق الكلمات ، فيعرض لك الأفكار بشكل يسير وجميل ورشيق فلا تمل السير مع السطور ومع السرد ومع طريقه الفكري حتى تصل بعد حين إلى نتائج قد تتفق وقد لا تتفق معها ولكن يكفى كاتبها أنه أثار عقلك وجذب نفسك فتنتهي من القراءة وأنت تشعر بجمال ما قرأت وما فكرت فيه وما أثارك من معانٍ وأفكار ..

تلك المقدمة شئت بها أن أبين كيف يمكن أن نفرق بين كاتب قادر على الاستحواذ على قارئه وكاتب آخر قادر على هروب قارئه منه ، والبون شاسع بين كليهما .

وفى حديثنا في تلك الصفحات أتحدث عن زكى نجيب محمود وهو من الكتّاب والعقول الذين امتلكوا وتوفرت لديهم تلك الخصلة والميزة - الاستحواذ- التي قل أو ندر أن توجد عند الكثيرين .. فإذا قدر لك أن تدخل لعالم زكى نجيب محمود فأنك تدخل إلى مغارة فكر تحتاج منك أن تتسلح بما يجب وأولها: قدرة التفكير العقلي السليم والقادر على التحليل ، وتمتلك أيضا قدرة أن تتوقف عند كل نقطه لتعرف معناها وقيمتها وجمالها وقدرتها .. إذا امتلكت تلك القدرات تيسر لك أن تدخل إلى ذلك العالم المبهر فتنتشي ذاتك وتفرح وتسعد روحك ويقفز عقلك مما قد وجد ومما قد أثاره فأرضاه أو لم يرضه..

إنه زكى نجيب محمود مغارة مسحورة تحتاج لمن يستزيد منها فهي تعطى بسخاء وبذخ ، فإلى النقد والفن والفلسفة عند زكى نجيب محمود.

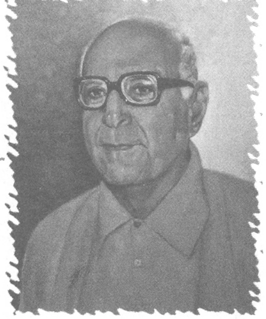
بداية يمكن القول بأن الرؤية النقدية عنده تتمثل في مراحل ثلاث هى :-

## أولاً : مرحلة الرؤية النقدية

### أ- مرحله الاستكشاف .. ونجد فيها عدة نقاط

**١- فهم النص بالتحليل**

**٢- التناغم في النص**



**٣- استشعار الجمال بالنص.**

## ب- مرحله الفهم والاستنباط .. ونجد فيها

**١- البناء والتكوين**

**٢- استجلاء الحقيقة**

## ج - مرحله التقنين .. وهنا نسأل ما مهمة الناقد فنجد

**١- التذوق ثم نقد التذوق .**

**٢- تقنين التذوق .**

## أ : مرحله الاستكشاف :

### ١- فهم النص بالتحليل

في هذا المجال نقول إذا فرضنا أننا نريد أن نحصل على الذهب الخالص وسط الكثير من المركبات والشوائب فما الذي نفعله لكي نستخلص الذهب ؟؟

نقول ليس أمامنا إلا أن نفرز ونستبعد ونستبقى ونحلل المتبقي للحصول على المطلوب بشكل نقى خالص من الشوائب والأخلاط.. وهذا ما يجب أن يكون عندما نريد أن نستكشف النص الأدبى أو الفني ، فمن الضروري أن نحلل عناصره فنقف على ما هو جوهري فيه فنستبقيه ونكشف عما هو عرضي فيه فنستبعده ونحذفه .. يقول زكى نجيب محمود

( سر الفن في قراءه الأدب واستساغته متوقف على شيء واحد هو في استخراج المعاني من ألفاظها ، بحيث تخرج منها كل مخزونها .)(١)

وزكى نجيب محمود يوضح لنا أساس ذلك الاستكشاف المتمثل في :

القدرة على استخراج المعاني :-.. بمعنى أن القارئ يقوم بعمليه تصور واستحضار لكل ما قد مر به الشاعر أثناء كتابته للقصيدة أو العمل الفني، وهذا الخلق والإبداع في القراءة لا يتسنى لنا إلا إذا قمنا بالخطوة الأولى وهى استخراج المعاني من الألفاظ .

وهذا التحليل هام للغاية لأننا سنكتشف الشيء الثمين من الرديء ، يقول:

( لابد بادئ ذي بدء من تحليله حتى تتبين عناصر بنائه وما بين تلك العناصر من روابط ، وعندئذ يتبدى اللغو الفارغ من الكلام ذي المعنى).(٢)

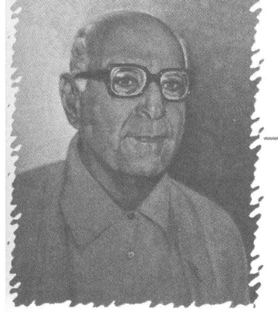
### ٢- التناغم في النص :

قراءه القصيدة الحقه تجعل نفس القارئ تحلق في الآفاق مستحضرة ما كان يعيشه الشاعر، القصيدة الجيدة تجعلك تشعر بمدى التناغم والانسجام في كلمات ومعاني القصيدة، فعندما تقرأ قصيده انتظار للشاعر محمود حسن إسماعيل والتي يقول فيها:

انتظرنى هنا مع الليل ..إني
أنا في صدرك المحطم سر
هكذا قالت الشقية والليل
على صدرها أنين وشعر
واهتزاز كأنه قبل العشاق
لم يحمها حجاب وستر
ولها نظرة كان بقايا
من وداع على الجفون تمر
نعسة ، وانتعاشه وهنا
الشيء الذي قيل عنه الناس سحر!

والقارئ هنا سوف يعيش حالة الشاعر وهذا ناتج من الكلمات وقدرتها أن تتحلل وتترقرق في داخل القارئ.. يقول :

ومعنى ذلك أن القارئ يستطيع أن يمر خلال الحالة النفسية والشعورية التي مر بها الشاعر فيحياها من جديد بفضل ما تمتاز به الألفاظ من خصائص ، وما الألفاظ هنا إلا بلورات صغيرة تجسدت فيها تلك الحالة النفسية الشعورية ،



وخصائصها العجيبة التي امتازت بها قدرتها على أن تتحلل من تلقاء نفسها في عقل القارئ فتخرج ما دس فيها من عناصر الفكر والشعور .

**٣- استشعار الجمال :**

استشعار الجمال أو الإحساس بقيمة الجمال خصيصة من خصائص الإنسان الحقيقي .. فالنفس تطرب وتنتشي لمواطن الجمال فيما وجد.. وتلك الخصيصة تحتاج للتعود والتمرين والتمرس على مختلف مواطن الجمال في الفنون كافه .. يقول " فجرس الكلام المنظوم وموسيقاه ، وإدراك ما لقيه الشاعر في نظمه من عسر ، واللذة التي تقترن في أذهاننا اقترانًا أعمي بالكلام الموزون المقفى ، لمجرد أننا قد استمتعنا بمثل تلك اللذة من قبل ، في عبارة تطابق هذه ، أو تماثلها وزنًا وقافية ، والإدراك الغامض الذي ما ينفك يتجدد، بلغة شديدة الشبه بلغة الحياة الواقعة، ولكنها مع ذلك تباينها أشد التباين، لما ينظم ألفاظها من وزن كل هذه الأشياء تحدث في نفس القارئ شعورًا مركبًا بغبطة تتسلل إليه من حيث لا يدرى " (٤)

وإذا حاولنا تأمل لحظه الاستشعار الجمالي فستجد أن أول الحواس التي تنقل لنا الجمال هما حاستي السمع والبصر.. فكل الألحان والأصوات والهمهمات ينقلها السمع وكل الحركات والألوان والاختلافات من اختصاص البصر وهما لا يتعارضان وهما متكاملان.. " الحاستين الوحيدتين اللتين لا تتعارض اللذة فيهما مع الجمال، هما حاستا السمع والبصر ".(٥)

وإدراك العمل الفني وتقييمه يتم من خلال تلك الحاستين السمع والبصر.. ومن خلالهما يمكن إدراك واستشعار الجمال في العمل الفني " فالجميل جميل الطريقة بنائه وتكوينه " (٦)

وفكره ( طريقه البناء وتكوينه ) تجعلنا ننسحب من النظرة الكلية إلى الجزئية ثم العكس.

## ب : مرحلة الفهم والاستنباط :

### ١-البناء والتكوين:

في تلك المرحلة لابد أن نركز على ما يمكن أن نسميه ( طريقة البناء ) .. ويشرح ذلك بقوله:

(.. فالذي بين يديه تشكيلة من كلمات أو من أصوات أو من ألوان ركبت على نمط محدد معين ، أتاح لها أن تكون جاذبة للنظر، خالبة للنفس ، فماذا في طريقة التركيب ، قد أدى إلى قيمتها تلك - هنا ينصب البحث على جزئيات البناء الأدبى (أو الفني ) جزئيه جزئية ، ثم النظر إلى العلاقات التي ربطت لفظًا بلفظ وصورة بصورة ).(٧)

إن التحليل هو أفضل السبل وأقصرها لكي نقف على جوهر الحقائق ونقيمها بشكل صحيح ودقيق وذلك التحليل هو الذي يمكن الناقد أو الدارس من الاستنتاج والاستنباط.. وكلما كان التحليل دقيقا كان الاستنتاج صحيحًا مفيدًا ..

(... وأما هذه الزاوية التي أوثرها على سواها في العمل النقدي ، فهي تلك التي تعتمد على تحليل النص نفسه تحليلاً كاملاً شاملاً ، لنعرف كل ما يتصل به ثم يتهيأ لنا بعد هذه المعرفة أن نستدل ما نستطيع استدلاله ) (٨)

### ٢-استجلاء الحقيقة :

ويركز زكى نجيب محمود على فكرة الفهم والاستنباط ، فلابد أن نستجلى الحقيقة سواء في العبارة أو العمل الفني الذي بين أيدينا واستجلاء الحقائق معناه أن نفهم ونستنبط ما ورد في النص أو في العمل . وهذا يحتاج لقدرة الذهن على الفهم والاستيعاب وقدرة على التجديد والانتقال من المقدمات إلى النتائج .. فإذا وقفنا مثلاً عند قوله تعالى ( مثل الذين حملوا التوراة، ثم لم



يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا ) " صدق الله العظيم ".

يشرح هذه الآية قائلا:

إن السامع ليستيقظ وعيد عند ذكر (الحقيقة النظرية ) الأولى، فيوشك أن تأخذه الحيرة مما قد يبدو له فيها من تناقض ، فكيف لإنسان أن يحمل التوراة ، ولا يحملها في وقت واحد ؟ فما هو إلا أن تسارع إلى ذهنه ( الصورة ) التي حسها من دنيا الخبرة اليومية المباشرة ، وهى صوره الحمار يحمل أسفارا، فالحمار يحمل هذه الأسفار التي هي أوعية العلوم ومستودع ثمر العقول ، ثم لا يحس بما فيها، ولا يشعر بمضمونها ولا يفرق بينها وبين سائر الأحمال التي ليست من العلم في شيء ، ها هنا يرى رؤية العين : كيف يحمل الحمار الأسفار ولا يحملها ، لأنه يحملها من حيث هي أثقال ولا يحملها من حيث هي معرفة ، وعندئذ يستطع ضوء الوضوح على الحقيقة الأولى التي كانت مثار حيره وتساؤل)[٩]

## ج : مرحلة التقنين .. وهنا نسأل ما مهمة الناقد؟ فنجد *التذوق ثم النقد:

التذوق حاسة حيوية لدى الإنسان، من خلالها نقرر قبول الأشياء المتذوقة أو نرفضها.. وهذا القول صادق على ما تتلقاه عن طريق الفم واللسان، وصادق أيضًا لما تتلقاه في عالم الأدب والفن.. وكل الفرق أن الأولى نستخدم........ بينما في الثانية نستخدم الأذن والعين، ولكن كليهما تذوق بطريقه أو بأخرى. فالتذوق إذن هو استقبال الشيء المدرك، سواء أكان ذلك الشيء مرئيًا - كما هي الحال عند رؤية لوحة فنية - أم كان مسموعًا كما هي الحال عند الاستماع إلى قطعة موسيقية أو إلى قصيدة من الشعر) [١٠]

ويتساءل مفكرنا ماذا يملك المتذوق الفني أو ما الذي لديه ليجعله متذوقًا حقيقيًا إذا قورن بغيره من الأشخاص ..

(إن سؤالنا الرئيس هو : ما هي الخيوط الأوليه التي منها ينشأ النسيج الذى ندعوه (بالتذوق الفنى) ؟ ماذا عند صاحب الذوق الفني - هذا هو السؤال .)[١١]

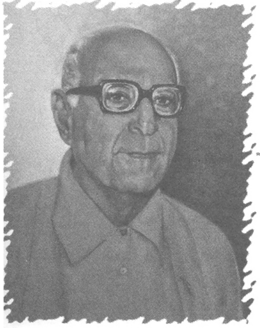
والإجابة هي قدره المتذوق على أن يقوم بالربط بين العمل الفني الذي يتلقاه والحياة اليومية المعاشة بمعنى آخر هو قدرته على أنسنة العمل الفني ، وهذا أمر ليس ميسورا بل يحتاج لمهارات وتدريبات خاصة .

( ... فالرائي يقف أمام صورة مثلاً ، وفجأة تراه يتذكر من خبراته الماضية مواقف يجد بينها وبين هذه الصورة الماثلة أمامه وجها من الشبه ، فيصف الصورة بنفس الكلمة التي يصف بها تلك المواقف المألوفه في حياته اليوم ، كان يقول مثلا :

إن في هذه الصورة (رشاقة) أو أن فيها (حرارة) أو فيها (حركة) وهكذا ....

وبمقدار ما تكون لك القدرة على إيجاد الشبه بين الصورة وبين أشياء الحياة الجارية المألوفه في أمثال هذه الصفات الجمالية ، تكون لك القدرة الذوقية ، وإذن فما نسميه بالذوق الفني يرتد في نهاية التحليل إلى القدرة على تطبيق الألفاظ الجمالية على عمل فني..)[١٢]

لقد بين لنا زكى نجيب محمود المقصود بالتذوق الفني ، فهو بالدرجة الأولى تحليل دقيق لجزئيات العمل إلى جانب احتفاء الألسنه على ذلك العمل ، وكلما كان ذلك التلاقي بين العمل الفني والدرجات الإنسانيه كلما زادت درجه التذوق لدى الملتقى .. ويوجز رأيه في التذوق ... وأجمل فأقول استخدمنا كلمه (الذوق) للإدراك الفني - دون الحواس الأخرى - لما يتصف به ذوق الطعام



باللسان من اتصال مباشر بالشيء المتذوق ، ومن فاعلية يقوم بها اللسان إزاء الشيء المتذوق ليبت في أمره بتًا سريعًا ولا يحتاج إلى تدبر وتفكير ، فأما أن يقبل الشيء المتذوق فيسمح له بالدخول وإما أن يرفض فيلتقط ، لأن دخول الطعام أمر حيوي بالنسبة للكائن الحي .

١- والذوق الفني كالذوق باللسان فيه القبول المباشر أو الرفض المباشر ، وفيه عدم التجريد ، أى أنه لا يختار من العمل الفني جانبا دون جانب ، ولا يكفيه أن ينوب عن العمل الفني رمز يدل عليه كما هى الحال بالنسبة إلى سائر المجالات الإدراكية ، إذ لابد من اللقاء المباشر ، للعمل كله دفعة واحدة وأما أن يقابل بالنشوة أو بالنفور .

٢- وليس التذوق الفني هو نفسه النقد الفني، لأن هذا مترتب على ذلك يأتي بعده يعلله، فبينما الأول قد يستغنى عن الثاني يستحيل على الثاني أن يستغنى عن الأول.

٣- وتكوين الذوق الفني الذي يؤهل صاحبه للنقد الفني السليم ، يتم على خطوتين أساسيتين :

الأولى : أن يدرك وجها للشبه بين العمل الفنى وبين خبرات الحياة الجارية ، مطلقًا على هذا الشبه لفظة جمالية مما تعود استعماله في حياته العادية ، كأن يصف لوحة بالمرح أو بالكآبه ، أو بسرعة الحركة أو ببطئها وهكذا .

والثانية : هي أن نشير على وجه التحديد إلى الأشياء الحسية في العمل الفني ، التي سوغت له أن يطلق عيها تلك اللفظة الجمالية ) (١٣)

## ثانيًا : النقد و الناقد

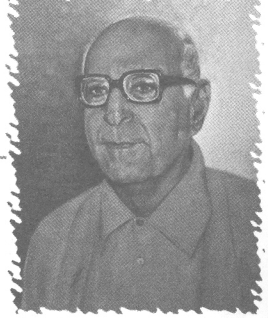
### أ - النقد مقاييسه وطبيعته

وعن طبيعة الفكر النقدي يقول زكى نجيب محمود

(..هذا الفكر يمكن أن نتصوره في حركة رأسية، كما يمكن أن نتصوره فى حركة أفقية .وعندي أن الحركة الرأسية أهم كثيرًا من الحركة الأفقية في العملية النقدية ، وأوضح هذا بأن أقول إن الأديب أو الفنان بصفة عامة ، غير مطالب بالأفكار ، وبقدر ما تظهر الأفكار في عمله على السطح ، يقتل نفسه بوصفه أديبًا أو فنانًا، الأديب الذي يكتب رواية أو مسرحية لا يجوز له أن يبث في سطورها بشكل مباشر ما يريد أن يقوله، وإلا قتل نفسه، والشيء نفسه يقال عن الشاعر وعن التصوير والنحت ...إلخ وعلى كل حال فكاتب المسرحية أو الرواية أو القصيدة لا يتعمد أن يقول أفكارا مجردة

وإذا سألنا عن الأدب ما موضوعه ، قلنا موضوعه الأساسي هو التفاعل البشرى ، أى الإنسان في تفاعله مع الأشياء ، ولهذا فإننا نقول إن الأديب يؤنسن الأشياء ،فهو يؤنسن الجبل مثلاً حين يجذبه إلى مستواه البشرى فيتحدث إليه أما مهمة الناقد فهي أشبه بمهمة صياد السمك عندما يطرح الشباك في الأماكن التي يتوقع فيها مطلبه ،وينتظر إلى أن يقع السمك في الشباك فيجذبها وإذا به يخرج إلى السطح ما لم تراه العين. كذلك يصنع الناقد مع العمل الأدبي ،فهو يبحث في الرواية -مثلا- عن فكرة يستنبطها ربما لم ترد على خاطر الأديب نفسه.الأديب يحشد في رواياته عددا يقل أو يكثر من الشخوص في حالة تفاعل ،ثم يستصفى النقد من خلال هذا التفاعل فكرة مضمرة)(١٤)

وزكى نجيب محمود يحدد قيمة العمل الفني بمدى ما يستخلص منه من أفكارٍ ،وكلما كانت



الأفكار المستخلصة عالية القيمة كلما حكمنا على ذلك العمل بالجودة والأصالة والإبداع واستخلاص الأفكار وقيمتها موكولة إلى الناقد القادر على الوصول لأعماق العمل دون الوقوف عند السطح.

**ب- الناقد واتجاهاته**

ويسأل زكى نجيب.. من هو الناقد ؟

ويجيب .. ( إننى على عقيدة راسخة بأنه لا نقد إلا إذا كان الناقد على استعداد لتعليل رأيه ، فأن قال هذا حسن وذلك رديء كانت عليه البينة ، فلماذا كان الحسن حسنًا والرديء رديئًا ،.... ولقد كان الإمام الجرجاني على حق حين قال إنه لابد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك علة معقولة ، وأن يكون لنا إلى العبارة إلى ذلك سبيل ، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل ) .. (١٥)

وعن اتجاهات النقد يحددها بأربعة اتجاهات (.. إنه إذا ما وقف الناقد إزاء الأثر الأدبى الذي ينقده ، كان هناك أربعة أطراف : فهناك

أولاً: الناقد وحالته النفسية إزاء الأثر الأدبى ،

ثانيًا: الأثر الأدبى نفسه ،

ثالثًا: الكاتب الذي أخرج الأثر ،

رابعًا: البيئة المكانية والزمانيه التي أحاطت بالكاتب وقت إنتاجه

فأى هذه الأطراف الأربعة ينبغي للناقد أن يتخذ منه محور الارتكاز في نقده أى هذه الأطراف الأربعة يتخذ منه الناقد هدفًا بحيث تجيء الأطراف الثلاثة الأخرى بمثابة الوسائل المحققة لبلوغ الهدف)(١٦)

وبعد أن يحدد زكى نجيب محمود اتجاهات النقد المختلفة بين منحناه واتجاهه والسبب في أنه اختار ذلك الاتجاه وهذا التحديد هام لأنه يجعل الاستنتاج ميسورًا وكل ما يصل إليه سيكون مبررًا ومنطقيًا.. فنجده يحدد اتجاهه بأن يقتصر نقده على العمل الفني نفسه ليبين أهم سماته سواء الإيجابية منها أو السلبية ..

(.. هذه اتجاهات أربعة في النقد الأدبى ، ولكل اتجاه منها أنصار ومؤيدون . ولقد اتخذت لنفسي موضعا مع أنصار الاتجاه الرابع . الذي يجعل النقد الأدبى مقصورًا على دراسة الأثر نفسه . وكل ما عدا ذلك إنما يجيء بمثابة الوسيلة التي تؤدى إلى غاية وراءها . التي لا أكون ناقدا أدبيا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة إلا إذا ما اتخذت الأثر الأدبى نافدة انظر من خلالها إلى شيء سواها ) (١٧)

والآن آن الأوان لكي نتساءل ونسأل .. ما هو الهدف المنشود من النقد .. أو ما هو هدف الناقد؟ ويقدم الإجابه بقوله:

( ... لابد للناقد من قراءتين على أساسين مختلفين ، فقراءه أولى يتذوق بها ، وإلى هنا ليس هو بالناقد ، لأنه ربما قرأ وتذوق ووقف عند هذا الحد لا يتكلم ولا يكتب ، أما إذا هم بالكلام أو الكتابة ليعلل تذوقه ، فها هنا تأتى قراءة ثانية يبحث خلالها عن المقومات الخاصة في القطعة الأدبية التي أدت إلى تذوقه لها على النحو الذي وقع..)(١٨)

(.. ولابد للناقد من دراسة متأنية جادة ، مستندة إلى علوم وإلى مطالعات في القديم وفى الحديث ، لأن الناقد لا يكتب لتسلية قارئه ، إنما يكتب ليساعد القارئ على فهم عمل فني معين فهمًا صحيحًا ، وتذوقه تذوقا بصيرا ، كما فعل الدكتور طه حسين



في كتابه (مع المتنبي) وفى (حديث الأربعاء) ، أو هو يكتب ليساعد الفنان نفسه على فهم فنه وحسن تقويمه ليعين ذلك على تقدم الفن وتطوره ، .... أو يكتب ليخلق جيلاً جديدًا من الأدباء في فرع من فروع الأدب كالقصة أو المسرحية ، أو يكتب ليغير اتجاه الأدب من طريق إلى طريق ، كما يفعل نقاد الشعر العمودي أو نقاد الشعر الحر) (١٩)

## ج- النقد والفلسفة

يلتقط زكى نجيب محمود سمة جوهرية جامعة بين الفلسفة والنقد. إنها سمة العمق والوصول إلى جوهر الأشياء دون أعراضها ومظاهرها المتغيرة والمتلاشية ..

(... نستطيع أن نلمس التشابه بين العملية النقدية والعملية الفلسفية ، أو طبيعة العمل النقدي الفلسفي ، فهما يلتقيان فى أنهما يتجاوزان السطح ويتجهان إلى العمق ، بحثًا عن الجذور المستبطنة فى الظاهر الذي تراه العيون .

على الناقد حين يتجه إلى العمل المفرد ، أو المفردات بصفة عامة ، لا يقدم على ذلك من فراغ، ولكنه يسأل نفسه : عن أى شيء أبحث فى هذه المفردات إذا وجدته قلت إنها لوحة جيدة أو قصيدة جيدة أو رواية جيدة ، وإذا لم أجده حكمت عليهم جميعا بالرداءة .

لابد للناقد هنا من مبدأ يصدر عنه فى هذا الحكم بالجودة أو الرداءة ، يكون مضمرا فى ذهنه. وهذا المبدأ مبدأ جمالي بالضرورة .

الأولى: يبحث الناقد عن العلاقة بين العمل الفني وصاحبه . ويتعلق الأمر هنا بفكرة التعبير . ... ومن هذه الزاوية يتعقب الناقد طريق العبور من الداخل إلى الخارج ، فيلتمس المتجلي فى المتجلي فيه ، أى المبدع فى المبدع . وفى هذا الموقف يستظل الناقد بفلسفة جمالية تقول إن الأعمال الفنية تنطوي على سر.

الثانية : لا يبحث فيها الناقد عن المبدع بل عن المبدع فى ذاته ، فهو يحفر فى القصيدة، ويواجه نسيجها اللفظي فيبحث كيف نسج ، ولا يجاوز ذلك إلى شيء وراءه . إنه يتغلغل فى هذا المفرد ليرى ما ينطوي عليه مما يمثل النوع الذي جاء ليمثله ، وذلك وفقا للفلسفة الجمالية التي يصدر عنها .

الثالثة : تلك التي يقف فيها الناقد وكأنه هو نفسه مبدع ، فهو ينقد إنما يصف لنا تأثره بهذا الذي يراه ، فيخرج نقده كأنه قطعة أدبية . وهذا ما عرف باسم النقد التأثرى im-pressionistic وفى هذه الحالة لابد أن يكون الناقد نفسه أديبًا لكي يتمكن من أن يصف أثر العمل الفني على نفسه .

الرابعة : هي تلك التي يتجه النظر منها إلى العمل الفني بوصفه انعكاسًا للمجتمع أو للأيدولوجيا . ) (٢٠)

## الفلسفة بحث عن السؤال :

(إن ما يبحث عنه الفيلسوف هو المبدأ الذي يوحد فى الكون بين عناصره المختلفة ( من الطريف أن نلاحظ أن كلمة universe مركبة من uni ، ومعناها " الوحدة " ، verse ومعناها المختلف) ، وهذا هو نفسه ما يبحث عنه الناقد حين يعرض للعمل الفني ، فيبحث فى القصيدة مثلاً عن الوحدة التى تضم عناصرها المختلفة.)(٢١)

والحركة النقدية تتبع نفس خطى الطريق الفلسفي أو السؤال الفلسفي ، الحركة النقدية مرتبطة بقضايا العصر ومشكلاته ، وهذا يعنى أنه لا توجد اتجاهات نقدية ثابتة ، بل هي متغيرة حسب تغير العصور وتغير المشكلات والقضايا (فإذا انتقلنا الآن إلى حركة الفكر النقدي كان



طبيعيًا أن نتوقع فيه آفاقا مختلفة فى المراحل المختلفة . فالناقد لا يعيش بمعزل عما يموج به عصره من مشكلات . إنه يتعرض بالنقد لأعمال فنية أيا كان نوعها ، أنتجها أناس عاشوا فى عصر بعينه وشغلتهم مشكلته الحيوية الرئيسة .

**وخلاصة ما أود أن أقوله من هذا الاستعراض هو:**

أولاً : إن العصور تختلف فى مذاقها الفكري باختلاف المشكلات الرئيسة والأسئلة المطروحة عليها .

ثانيًا: إن كل رحى الفكر من فلسفة وعلم وفن ونقد تدور حول محور واحد.

ثالثًا: إن هناك ما هو دائم وما هو متغير بتغير العصور، ولابد للناقد أن يكون على دراية بهذا وذاك ، فيستخدم فى عمله المعيارين معا : معيار الثبات ومعيار التغير[٢٢]

ثالثًا: ناقد " الفكر " وناقد " الأدب ":

## أ - الفرق بين الفكر والأدب :

قلنا سابقا إن التحديد والتمييز والتفريق هو أساس الوضوح، وكلما كان الأمر واضحا جليا في تناولنا لأفكارنا كلما سهل علينا الوقوف على غاية كل شيء ودور كل شيء.. وهذا ما التزمه مفكرنا في كل كتاباته فهو يفرق بين ما هو أدب وما هو فكر (.. فأما عن التفرقة بين ما هو (فكر) وما هو (أدب) فأساسها أن الأدب لا يعد أدبا إلا إذا أقامه مبدعه على (شكل) مقنن ، فحتى لو كان ذلك الأدب منطويًا على فكرة فهي فكرة - في هذه الحالة - مقدمة إلى متلقيها بطريقة غير مباشرة ، فالفرق واضح بين مقال يبين فيه صاحبه انخفاض مستوى المعيشة في بلد فقير ، وبين رواية يقدمها أديب ، كل ما فيها أشخاص يتفاعلون بعضهم مع بعض في حياه مشتركة ، وقد لا ترد فيها كلمة (فقر) مرة واحدة ، لكن الصورة التي يتلقاها القارئ تصرخ بالفقر وكذلك الفرق واضح بين مقالة تحليلية تبين ملامح " الغيرة " وبين مسرحية تقدم لنا تلك الغيرة مجسدة في سلوك يتفاعل به السالكون .[٢٣]

المهم في الأدب هو الشكل الذي تصب فيه الأفكار قد يكون ذلك الشكل شعر أو قصه أو رواية أو مسرحيه.. وكل صنوف الأدب لها معاييرها ومقاييسها التي ينبغي الالتزام بها لكي يتوافق شكلها مع مضمونها ويتميز كل صنف عن غيره.. ما يمكن ملاحظته أن مفكرنا يشير على ضرورة الالتزام بالأسس والمعايير المحددة للأدب وصنوفه وإلا خرج إنتاجه عن دائرة الأدب

وهو يحدد الفرق بين الأدب، والعلم ،والفكر وهو يضع الفكر (وسط) بين الأدب والعلم.. ( إن العلم يعمم أحكامه ، من جهة ، والأدب يخصص صوره في أفراد لا تتكرر ، من جهة أخرى ، ثم قلنا إن (الفكر) يمكن أن يكون وسطًا بين هذين الطرفين ففيه تعميم قريب من تعميم الحقيقة العلمية ، وفيه صلات تربطه بالذات الإنسانيه في تفردها ، وخذ فكرة ( الحرية ) - مثلا - إنها ليست من حقائق العلم ، ... وليست هي في الوقت نفسه قطعه من أدب ... لكنها برغم ذلك كله ، موصولة بما هو عام ، وبما هو خاص في آنٍ واحد .. فقولك (الحرية صفة لكل إنسان) تجد في قولك هذا تعميما يقترب من أحكام العلم ، ثم تجد فيه ، في الوقت نفسه ، وترا منغومًا يهز القلوب .. ومجموعة المعاني التي تطلق عليها اسم ( فكر) هي من هذا القبيل ، ديمقراطية ، إخاء ، مساواة ... فتستطيع أن ترى في كل معنى من هذه المعاني وأمثالها مما يكون لنا ما نسميه ( فكرًا ) أو المجال الخاص من مجالات القول ، الذى لا هو علم صريح ولا هو أدب صريح .. )[٢٤]

ويوضح زكى نجيب محمود في موضع آخر أن العلم منهج ، إنه طريقة في الفكر وفى تناول المشكلات والقضايا ، ومن الخطأ ومن السخف أن نقصره على الدراسة في المعامل وفى الجوانب الطبيعية أو الإحصائية .. ( العلم منهاج في النظر،



فإذا اتبعناه في الدراسة - كائنا ما كان موضوعها - لتكون دراسة علمية، وإما تنكرنا له، فلا تكون الدراسة عندئذ جديرة باسمها... ساد الظن بأن (العلم) مطلوب عندما يكون الموضوع جانبًا من الطبيعة الحية أو الجامدة ، إما إذا كانت المشكلة المعروضة ماسة بحياة الإنسان من حيث هو إنسان ، كأن تكون مشكلة خاصة بالشباب أو المرأة ، أو بالنسل ، فعندئذ يكون الركون إلى شيء آخر غير العلم وطرائقه ، لماذا ؟ لأنهم يظنون أن الإنسان ومشكلاته من طبيعة خاصة ، تداخلها المشاعر والدوافع والقيم وما إلى ذلك من أمور قد تستعصى على مخابير المعامل وأرقام الإحصاء ، فنتج عن هذا الظن الخاطئ إن اتسعت الهوة بين درجة التقدم في العلوم الطبيعية ، ودرجة التقدم في معالجة المشكلات البشرية) (٢٥)

## خطورة الفكر :-

يرى زكى نجيب محمود أن ( الفكر) أشد خطرًا من الأدب والعلم، لأن عالم الفكر وموقعه بين عالمي (العلم) و (الأدب) فهو أغمض الثلاثة جميعًا ، لكنه هو أخطرها في تكوين وجهات النظر ، التي منها يتألف بعض الملامح في هوايات الأمم والشعوب .. وبسبب الأفكار يمكن أن تقوم الحروب بين الشعوب.. (وأعجب العجب أن هذه المجموعة من المعاني التي هي مجال (المفكر) هي التي في سبيلها تشن الحروب بين الشعوب ، لاختلاف هذه الشعوب حول الزاوية التي نظر منها شعب آخر ، فلم يعرف التاريخ حربا شنت بسبب اختلاف على حقيقة علمية ، ولا حربًا شنت بسبب اختلاف على طريقة علمية ، ولا حرب شنت بسبب اختلاف على طريقة نظم الشعر أو بناء الرواية ، ولكنه عرف حروبا لا حصر لعددها بسبب اختلاف على (فكره) من تلك الأسرة الكريمة أسرة الأفكار)(٢٦)

## ب- الناقد وقدراته المطلوبة

يفرق زكى نجيب محمود بين نقاد الأدب فهو يرى أن هناك صنفان: صنف منهما يقف عند النص الأدبي ذاته لا يجاوزه، .....، ليعرف كيف ركبت الكلمات فكانت ما كانت من فروق الأدب، وإلى هذا الصنف ينتمي معظم نقاد الأدب فى تراثنا العربى.

وأما الصنف الثاني فالناقد فيه "يخترق" النص الأدبي ليرى ما وراءه، وأحياناً يكون هذا الذي وراءه "نفس" المبدع الذي أنتج الأثر المنقود، وأحياناً أخرى يكون "الحياة الاجتماعية" التي أحاطت بذلك المبدع وقت إبداعه وأحياناً ثالثة يكون ذلك الماوراء المنشود هو احتمال أن يكون الأثر المنقود نافعاً للناس، وواضح أن وقوف الناقد عند النص هو أصعب الوسائل النقدية، وأحوجها إلى دراسة علمية، لأن البحث عما "وراء" النص مجال فسيح للتخمين الذي قد يضل، دون أن تجد البرهان الحاسم الذي يقيمه على ضلالة، ولذلك كان مثل هذا الشطح فى عملية النقد الأدبي، مغرياً لكل ذى جهالة يريد أن يكون ناقداً (٢٧) ويرفض زكى نجيب محمود كل نقد يبعد عن النص أو عن العمل الفني ذاته... إنه يريد من النقد الموضوعية أما كافة الأهواء أو الميول فلا مجال لها فى النقد ومن يدخلها فى عمله فهو جاهل بالنقد وحقائقه..

يرى زكى نجيب محمود أن الناقد فى حاجة لبعض القدرات التى تؤهله لممارسة النقد وبدلاً من أن يكون نقده ذاتياً يحمل الأهواء والرغبات الخاصة يصبح نقداً موضوعياً معتمداً على أسس وقواعد راسخة...

فأما القدرة الأولى فهي طاقة وجدانية، حيث نشعر بما نشعر به قبولاً أو رفضاً، إقبالاً أو إدباراً إزاء المدركات الخارجية من الموضوعات الفنية دون وسيط بين الذات التى تشعر، وبين الموضوع الذي تدركه وتشعر به، فهو إدراك "حدس" أو وجداني مباشر لا يتطلب وساطة.

أما القدرة الثانية التي يتطلبها النقد فهي نمط منطقي أو عقلي للإدراك تستدعى وسيطاً من حركة استدلالية أو انتقالية لأنها موقف عقلي يبدأ



من معطيات مقدمة لينتهي إلى نتائج منشودة. فالأدب إبداع لا نسأل فيه المبدع عن صدق ما يعرضه من واقع الكون صدقاً علمياً، بينما النقد عملية "علمية" تتضمن "تحليلاً" و"تعليلاً" فالناقد يحلل العمل إلى عناصره، ويعلل رفعة العمل أو هبوطه ذاكراً الأسانيد التى يعتمد عليها فى أحكامه مشيراً إلى عناصر معينة وردت فى جسم العمل الفني المنقود بناءًا على ما تم استعراضه مما خلده الزمن من آثار الفن والأدب، استعراضاً مؤدياً إلى استخلاص ما هو مشترك فى تلك الأعمال الخالدة جميعاً..)[٢٨]

## ج - البحث عن " الفكرة " في العمل الفنى

النقد الذي يلتزمه مفكرنا نقد تحليلي علمي يقصر جهده على دراسة الأثر الأدبي نفسه، وكل ما عدا ذلك وسيلة تؤدى إلى تلك الغاية.

فليس من النقد أن يجعل الناقد من الأثر الأدبي نافذة يطل منها إلى سواها من الأمور مثل الأوضاع الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية، فذلك من شأن العلماء الاجتماعيين. وكأن العمل الفني مجرد وثيقة تاريخية لا أكثر ولا أقل.. وليس من شأن الناقد أن يجعل من العمل نافذة ينظر خلالها إلى دخيلة نفس الفنان فهذا من شأن عالم النفس.

فعلى الناقد الأدبي أن يدرس العمل دون أن يجاوز حدوده الأدبية إلى ما ليس منها إلا إذا كانت هذه العوامل الخارجية أدوات لفهمه، ووسائل للإحاطة بدقائقها وتفاصيلها. فليست مهمة الفن أن (يحاكى) الطبيعة أو (يحكى) عن الإنسان لأنه عندئذ يكون صورة باهتة لأصل ناصع. وفيم حاجتنا إذن إلى الصورة وأصلها قائم...[٢٩]

ويرى زكى نجيب محمود أنه على الناقد أن يبحث فى العمل المنقود عن الأساسي والجوهري مهما اختلفت طبائع النقاد أو اختلفت مناهجهم فإنهم مطالبون أن يظهروا لنا "الفكرة" الأساسية والجوهرية الكامنة فى ذلك العمل.. هنا يكون الناقد قد أدى عمله بإتقان بالغ...

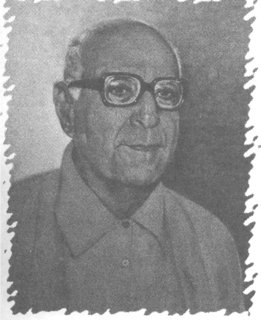
يقول مفكرنا... على أنه سواء أكان الناقد ممن يأخذون أنفسهم بالوقوف عند النص الذي بين يديه، أو ممن يجاوزون النص بحثاً عما وراءه فلابد فى كلتا الحالتين أن ينفذ إلى الفكرة الخبيئة فى الأثر المنقود...)[٣٠]

وإذا رجعنا إلى عمالقة الفكر اليوناني أمثال أفلاطون وأرسطو سنجد أنهم يركزون على الجوهر الأساسي فى العمل ألا وهو الفكر.. فأفلاطون يستخدم المنهج الديالكتيكى الذي مؤداه أن يبدأ من الأمور الواقعة فراجعاً بالتحليل إلى الكشف عن المبدأ أو عن الفكرة التي تكون دفينة فى أرض الواقع، لكنها تكون صافية خالصة فى سماء الفكر المجرد،......

والموقف الأرسطي يبدأ بدراسة الأعمال قبل أن يتمذهب بهذا الاتجاه أو ذاك، وأغلب الظن أن لو بدأ النقاد دائماً بالأعمال - غير مقيدين بمذهب سابق- فلن يجدوا بينهم معتركاً يعتركون فيه، إذ العراك - كما هو مشاهد بين المشتغلين بالنقد عندنا - سره أن النقاد يختارون المذاهب قبل الأعمال، أقول إن أغلب الظن أنهم لو بدءوا بالأعمال دائماً، لامتنع العراك، لأن الأمر لا يعدوا عندئذ -كما بينت- أن يتناول كل منهم تلك الأعمال من زاوية فتجئ الزوايا كلها -بالنسبة إلى عامة القراء- متكاملة متعاونة لا متضاربة أو متصارعة..[٣١]

## د- البحث عن الاتساق في الفكر:

أول ما نذكره عن ناقد الفكر، مما يميزه من ناقد الأدب أن هذا الثاني مفيد بميدانه، وميدانه هو (الأدب) وأما الأول فيحمل فى يده عدته النقدية فى أية فكرة يريد نقدها كائنا ما كان الميدان الذي تنتمي إليه، فقد يقرأ لناقد أدبي كلاماً عن (التجديد) فى الشعر، فيقف هنا متسائلاً: ماذا يراد بكلمة التجديد؟ أو قد يقرأ لكاتب سياسي كلاماً عن (العدالة الاجتماعية)



فيقف هنا متسائلاً: ماذا تعنى (بالعدالة) أولاً، ثم ماذا تعنى تلك العدالة وهى موصوفة بصفة تقيد مجالها، وأعنى صفة لونها (اجتماعية) وهكذا يتخطى ناقد الفكر حدود التقسيم الموضوعي، الذي يجعل لكل موضوع مجالاً واحداً) (٣٢).

ناقد الفكر هو بمثابة الفيلسوف المحلل لكل كلمة من أجل الوصول إلى الاتساق والاستقامة المنطقية بين الأفكار وبنائها.. فالتساؤل والتحليل والاستنتاج هي أمور هامة فى مجال الفكر إذا أردنا أن نقيم بناءًا فكرياً سليماً...

ولقد كان إهتمام زكى نجيب محمود منصب على تحليل الألفاظ والمعاني لأنه يرى أن كل الأخطاء تقع من عدم التحديد أو اللغو الفارغ من المعنى.. وقد نشأ من أوروبا جماعة كان هدفها الأساسي هو التحليل وهو يعرض لهم بقوله..( جماعة التحليل) هؤلاء يؤثرون القيام بعملية (تشريح) لهذا الجسم اللفظي أولاً، لنرى ماذا يمكن أن يكون لهذه العبارة من معنى، لا على أساس النتائج الفعلية المترتبة عليها كما قال البرجماتيون، بل على أساس منطق اللغة نفسه، إذ كثيراً جداً ما نرصّ ألفاظاً بعضها إلى جوار بعض، حتى يكتمل لنا بناء تقبله قواعد النحو، لكن منطق العقل يرفضه ولكى يرفضه منطق العقل أو يقبله، لابد بادئ ذى بدء من تحليله حتى نتبين عناصر بنائه وما بين تلك العناصر من روابط، وعندئذ يتبدى اللغو الفارغ من الكلام ذي المعنى..)(٣٣)

**٥- أدوات ناقد الفكر:**

من أهم الأدوات التحليلية التي يستخدمها ناقد الفكر، أداة يبحث بها عما إذا كانت الفكرة المعينة تحمل فى جوفها ما يشير إلى "معنى" أو لا تحمل، وإن كان لها معنى فما هو؟ ...وأنت إذا بحثت لفكرة معينة عن (معناها) فلابد أن تتجه ببحثك هذا نحو شئ خارج تلك الفكرة ذاتها، لأن معناها هو ذلك الشئ الذي تشير إليه.

ومثل ذلك البحث هو من أهم ما يفعله ناقد الفكرة، إنه يسأل نفسه: ماذا تعنى؟ أي إلى أي شئ تشير؟ لكنه قبل أن يهم بالبحث عن ذلك الشئ المشار إليه خارج الفكرة يجب عليه أولاً أن يحللها إلى عناصرها.. وهنا قد ينتهي به الأمر إلى واحدة من حالات أربع:

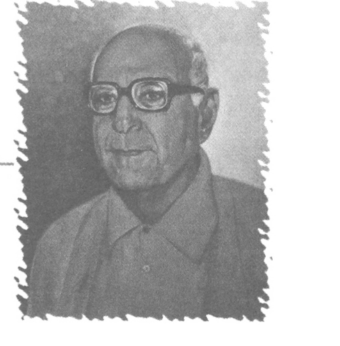
الأولى: أن يجد ما يشار إليه بالفكرة، شيئاً أو صورة من صور السلوك، أو أي مشار إليه من أي نوع آخر. وعندئذ تكون الفكرة ذات معنى وأنها فكرة صحيحة بوجود معناها ذاك فى دنيا الحقائق..

الثانية: هي أن يتأكد ناقد الفكرة من طبيعة ما تشير إليه، لكنه ينظر إلى ما هو واقع بالفعل فيجده على غير تلك الصورة، وعندئذ تكون الفكرة ذات معنى، إلا أنها خاطئة فى تصويرها للواقع..

الثالثة: فهي أن يجد ناقد الفكرة أنها تنطوي على تناقض، لأن العناصر الكامنة فيها يعارض بعضها بعضاً.

الرابعة: فهى أن يحلل الناقد فكرة، فيجدها بحكم تكوينها اللفظي نفسه- لا تحمل معنى على الإطلاق -أي أنه يجد استحالة منطقية فى أن تشير إلى أي وجودات بين الموجودات الفعلية، أو بين الموجود، التي يمكن أن يتحقق لها وجود.

ناقد الأدب يبث فى نقده تقويمه الخاص للأثر الأدبى المنقود، وأما ناقد الفكر فلا يزيد عمله النقدي على أن يكون عدسة مكبرة، تكشف دخائل الفكرة وعناصرها، على نحو ما ينظر العالم بمجهره إلى ماء يظن فيه النقاء، وإذا هو يكشف عن حشد من الجراثيم لا ينكشف للعين المجردة، فإذا ما تبينت عناصر "الفكرة" الموضوعة تحت الفحص، لناقد الفكر، عرف من أي نوع من الأنواع الأربعة هي - أهي من حوامل المعنى وصادقة على عالم الواقع؟ أم من هي من حوامل المعنى لكنه مخطئ



بالنسبة إلى عالم الواقع؟ أم هي من ذلك الصنف السرطاني الخبيث، الذي تساق فيه تركيبات لفظية تشبه حوامل الأفكار، ولكنها فى حقيقتها تخلو من أى معنى، فتحدث فى الناس أوهاماً بأنهم (يعرفون) وهم لا يعرفون شيئاً٠٠(٣٤)

ناقد الفكر مثله مثل الجواهرجي قادر على التقاط الذهب من وسط كل المعادن الأخرى الصفراء بما له من بصيرة نافذة ومعرفة بالخصائص الجوهرية للذهب فهو لا يخطئ فى التمييز بينه وبين ما شابهه من معادن على عكس العوام والمتعلمين قد يختلط عليهم الأمر فيوحدون بين الذهب وبين أشباهه ذلك لأن ليس لديهم المعرفة والدراية والبصيرة التى يمتلكها ذلك الجواهرجى٠٠

نحن إذن فى حاجة ماسة إلى ناقد الفكر فهو القادر أن يبين لنا حقائق الأفكار ويبين لنا ثمينها من غثّها هذا إذا كنا حقاً نريد لفكرنا أن يستقيم وينضج ويثمر

**الصدق فى العمل الفني :**

يرى زكى نجيب محمود أن صفة واحدة، لو أتيح لها أن تشيع فى جماعة من الناس اتساعاً وعمقاً لكانت وحدها كفيلة بتقدم تلك الجماعة، هذه الصفة هي "الصدق" التي يمكن أن تكون معياراً وشرطاً لمجالات العلوم، والإيمان والفن، كل بطريقته الخاصة، أما الصدق فى الإبداع الفني والأدبي، فهو التطابق الذي يكون بين محتوى داخلي فى ذات الإنسان وأداء فني فى الأعمال الفنية والآثار الأدبية٠

ويميز زكى نجيب محمود فى العالم الذي نحياه ثلاثة أوجه : "طبعة" فى الخارج تبحث فيها العلوم وتجرى أحاديث الحياة اليومية حولها، و"ذات" فى الداخل تتبدى فى أحلام النوم واليقظة وما إليها ثم "عالم من فن وأدب" قائم بذاته لا يصور خارجاً، ولا يعبر عن داخل، وإنما هو خلق، وعلى من يرتاده أن يعيش فيه، فلا يتخذ منه مجرد نافذة يطل منها على شئ سواه، فإذا وجد المرء فى العمل الفني نفسه ما يرضيه فقد بلغ المتعة أو "النشوة" بحسب مصطلحه الأثير، وإلا فليس ذلك العمل بالنسبة للمتلقي من الفن فى شئ٠٠٠(٣٥)

العمل الفني الحقيقي هو الذي يتوفر فيه "الصدق" فيشعر المتلقي بأن الفنان أو المبدع كان صادقاً حقاً حين قام بعمله٠٠ فالصدق فى الإبداع الفنى والأدبي يعنى التطابق الذي يكون بين محتوى داخلي فى ذات الإنسان، وأداء فني فى الأعمال الفنية والآثار الأدبية.

## خاتمة

بعد تلك السياحة في فكر زكى نجيب محمود نتمكن إلى حد ما أن نلتقط أهم سمات أو أهم نقاط النقد لديه والتي تتمثل في أن الانصباب على النص بالتحليل وبيان ما في النص من مواطن الإيجاب والسلب وفى كلا الأمرين لابد من التعليل والتبرير ، فلا يمكن أن نقول ذلك حسن وذلك رديء تبعا لما يعتمل في الذات من أهواء وأمزجة ، ولكن في كلا الأمرين لابد من تعليل كل شيء ، والسبب في ذلك أن نتيح للقارئ والدارس أن تتمرس ذاته وعقله على الحس التذوقي ثم الحس النقدي . .

أيضا يوضح لنا زكى نجيب محمود الفرق بين التذوق والنقد فيبين لنا أن البداية تكون بالتذوق ثم ندخل إلى دائرة النقد، ولا نقد بدون تذوق ، ولكن من الممكن أن يتم التذوق دون الدخول لدائرة النقد .. وفى التذوق نجد حالة وجدانية عقلية .. بينما في النقد نجدها حالة عقلية إلى جانب الوجدان.. وفى الأولى نحن لا نحتاج إلى التبرير والتفسير والتعليل، بينما كل ذلك هام وضروري في الثانية..

مع زكى نجيب محمود يمكن الوقوف عند العديد من التحديدات والأفكار ، ونخرج في النهاية وقد امتلكنا القدرة على الرؤية وعلى الفهم وعلى الوقوف عند حقيقة الأشياء ، وبعد تلك



الأفكار التي وقفنا عندها أصبحنا قادرين على امتلاك قدرة الرؤية السليمة لنعرف ما هو نقد وما هو غير ذلك، بحيث لا نخلط بين الأشياء ، وهذا في حد ذاته قيمة نكتسبها من خلال دراسة ذلك المفكر القدير.

## الهوامش

١- ه - ب تشارلتن : فنون الأدب ، ترجمة زكى نجيب محمود ط٢ سنة ١٩٩٥ ، ص ٣٧

٢- زكى نجيب محمود : نافذة على فلسفة العصر ، كتاب العربى أبريل سنه ١٩٩٥ ، ص ١٨٤ .

٣- ه- ب تشارلتن : السابق ، ص ٣٠ ، ٣١ .

٤- زكى نجيب محمود : قشور ولباب ، دار الشروق ، ص٣٩.

٥- زكى نجيب محمود: هموم المثقفين ، دار الشروق ، ص ٢٣٥ .

٦- السابق : ص ٢٤١ .

٧- زكى نجيب محمود : قصته عقل ، دار الشروق ، ص١٥٧ .

٨- زكى نجيب محمود : في فلسفة النقد ، دار الشروق ، ص ١٢٢ .

٩- زكى نجيب محمود : المعقول واللامعقول في تراثنا الفكرى ، ص ٢٥٥ .

١٠- زكى نجيب محمود : في فلسفة النقد ، السابق ص٢٨.

١١- السابق : ص ٣٣ .

١٢- السابق : ص ٣٥ .

١٣- السابق : ص ٣٩ ، ٤٠ .

١٤- زكى نجيب محمود : الفلسفة و النقد الأدبى ، مجلة فصول ، المجلد الرابع العدد الأول سنة ١٩٨٣ ص ١٤

١٥- زكى نجيب محمود : في فلسفة النقد السابق ص٢٢١.

١٦- السابق : ص ٢٢٢ .

١٧- السابق : ص ٢٢٢ .

١٨- السابق : ٢٢٣ .

١٩- السابق : ص ٢٢١ .

٢٠- زكى نجيب محمود : الفلسفة و النقد الأدبى ص ١٥ .

٢١- السابق ص ١٧

٢٢- السابق ص ١٨

٢٣- زكى نجيب محمود : ناقد الفكر وناقد الأدب . مقال: بالأهرام ١٦ / ١٢ / ١٩٨٦ ص ١٣ .

٢٤- السابق نفس الصفحة

٢٥- زكى نجيب محمود : مجتمع جديد أو الكارثة ، دار الشروق ص ٤٥ ، ٤٦ .

٢٦- زكى نجيب محمود : ناقد الفكر وناقد الأدب ، السابق

٢٧- السابق

٢٨- د . صلاح قنصوه : الأدب والفن عند زكى نجيب محمود ، مقال في مجلة إبداع العدد العاشر أكتوبر سنه ١٩٩٣ ص ٥٠ .

٢٩- السابق : ص ٥١ .

٣٠- زكى نجيب محمود : ناقد الفكر وناقد الأدب ، سبق ذكره .

٣١- زكى نجيب محمود : في فلسفة النقد ، سبق ذكره ص ١١٨ ، ١١٩ .

٣٢- زكى نجيب محمود : ناقد الفكر وناقد الأدب .

٣٣- زكى نجيب محمود : نافذة على فلسفة العصر ، سبق ذكره ، ص ١٨٤ .

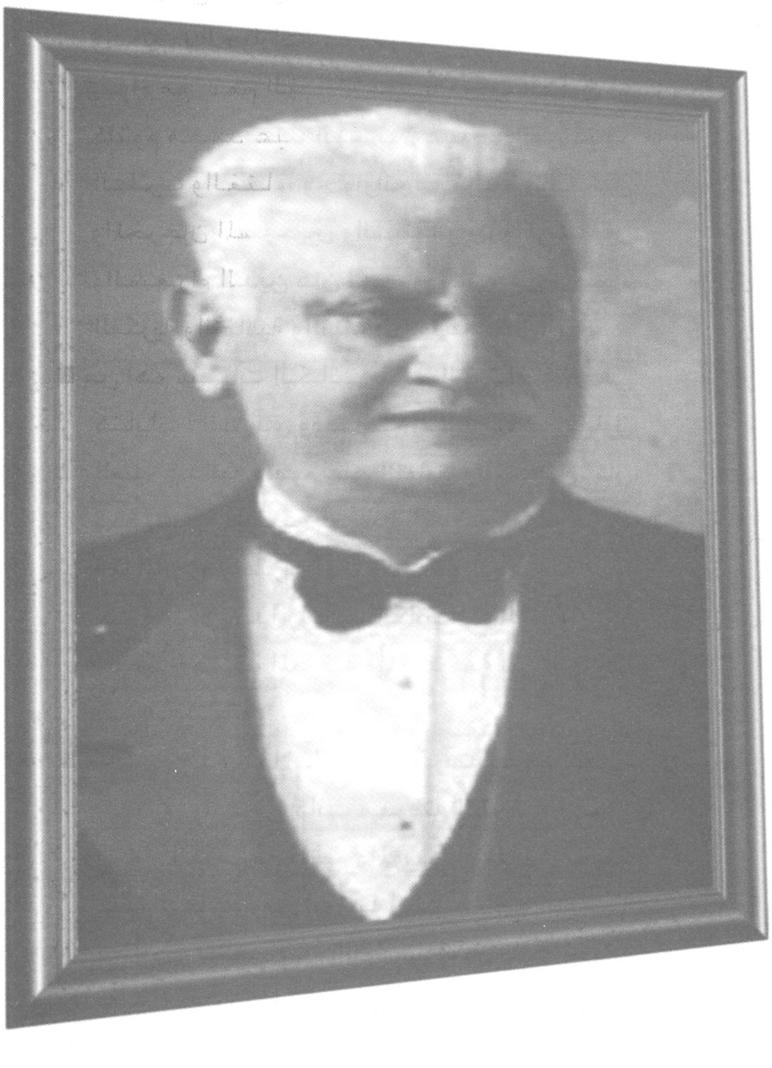
٣٤- زكى نجيب محمود : ناقد الفكر ...

٣٥- د . صلاح قنصوه : السابق ص ٤٨ .



# جورج أبيض...
# وقصته مع الحياة.. والفن.. والمسرح الذى أحبه

عبد الفتاح غبن
... مصر



ولد جورج أبيض في بيروت ثم هاجر إلى مصر ، وشاهده الحاكم المصري في مسرحية سياسية مترجمة بعنوان "برج نيل" فأعجب به وأرسله إلى باريس لدراسة الفن، ووبعدها عاد لمصر ومعه فرقة تحمل اسمه وبدأ بعرض مسرحيات باللغة الفرنسية .كما كان من رواد السينما حيث قدم أول فيلم غنائي مصري وهو فيلم أنشودة الفؤاد .وفي عام ١٩٤٣ انتخب ليكون أول نقيب لنقابة الممثلين في مصر وحين افتتح معهد الفنون المسرحية ظل يدرس به حتى توفي.





## كاتب هذه الدراسة
## الراحل عبد الفتاح غبن

- ناقد ومؤرخ في الفنون والآداب ويسطر بقلمه محدثاً عن "قمم الغناء المصري"، وفناني المسرح والسينما، والشعراء والفنانين التشكليين المصريين. فضلاً عن تقييمه وتأريخه لمرحلة من مراحل مشروع التنوير القومي المصري في الأدب والشعر والفنون منذ ثورة ١٩ وحتى الثمانينيات من القرن المنصرم.
- كانت كتاباته النقدية والتأريخية تتسم بالموضوعية الخالصة فهي تقوم على التوثيق والتسجيل، فضلاً عن تدعيمه لهذه الدراسات والمقالات والكتب بالحوارات المباشرة مع هؤلاء المبدعين سواء مع قمم الغناء العربي: كوكب الشرق أم كلثوم محمد عبد الوهاب وغيرهما من نجوم الطرب والغناء، وحواراته مع نجوم التمثيل والمخرجين المسرحيين والسينمائيين، والموسيقيين والشعراء الذين كان لهم دور رائد في الحياة الفكرية والثقافية والفنية في مصر.
- من أهم سمات الكاتب عبد الفتاح غبن في كتاباته؛ الصدق وبساطة الأسلوب في تناول السير الذاتية وتقوم على التوثيق والتسجيل. كان هذا نتيجة طبيعية لمعرفته القريبة لمعظم هؤلاء الفنانين ومعاصرته لهم، وعلاقته الحميمية بهم. لقد مهد كل هذا وساعد الكاتب في الوصول إلى جوهر الحقيقة المعرفية والموضوعية في التعريف بهم في كتاباته.
- من أهم هذه العلاقات التي قربته بقمم الغناء المصري والعربي كانت معرفته القريبة بسيدة الغناء العربي أم كلثوم والموسيقار المبدع محمد عبد الوهاب. ومن أبرزها أيضا علاقته الحميمة مع أديب الشعب بيرم التونسي الذي كانت تجمعه به جلسات تكاد تكون يومية في إحدى مقاهي حي السيدة زينب التي اعتاد بيرم التردد عليها؛ حيث يراقب ويتفحص مختلف النماذج البشرية من باعة وشحاذين ونساء وأطفال وأفندية داخل حركة لا تتوقف، تموج بها حواري حي السيدة زينب وأزقتها.
- من أهم كتابات عبد الفتاح غبن دراسته المهمة "بيرم والفصحى"، وقد كشف لنا فيها جانباً مجهولاً في كتابات الشاعر بيرم التونسي وهي كتاباته الشعرية بالفصحى؛ وهو جانب لم نعتده في كتابات بيرم التي هي في مجملها شعر عامي.
- من أهم دراسات عبد الفتاح غبن أيضا كتابه عن "الشيخ سيد درويش" الذي يتناول فيها حياة سيد درويش وابتكاراته الإبداعية في عالم الغناء والطرب والتلحين وعلاقة هذا كله بتاريخ حياته الوطني عبر آراء الآخرين فيه من كتّاب وموسيقيين وفنانين تشكيليين.
- أما دراسته "شارع عماد الدين" فتعد من أهم الدراسات التي يتناول فيها عبد الفتاح غبن رجال المسرح المصري منذ ثورة ١٩ حتى الستينيات من القرن العشرين. وهي دراسة تحليلية تؤرخ لبدايات الحركة المسرحية المصرية المعاصرة، وتقوم - فضلاً عن التأريخ والرصد على تحليله للظاهرة المسرحية المصرية برمتها في تلك السنوات التي ماجت فيها الأرض المصرية بعدة تغيرات جذرية في الحركة الوطنية المصرية بمختلف وجوهها وظواهرها وأطروحاتها. من هذه الدراسة اخترنا جزءاً منها يتناول رائداً من أهم رواد المسرح المصري وهو الفنان جورج أبيض الذي قام على يديه تأسيس المسرح المصري المعاصر.

هناء عبد الفتاح

## مقدمة لابد منه



**يبدأ تقديمنا لهذا الفصل بطرح سؤال مهم وهو:**

■ **كيف يمكن لنا القيام بتقييم دور "جورج أبيض" فى تطوير المسرح المصري فى بلادنا؟**

تلك هى المسألة التى تحتاج إلى دراسات جادة متواصلة للأدب القصصي المسرحي قبل أكثر من ستة وتسعين عاما (٩٦) عاما؛ أي ما يقرب من قرن من الزمان. بدأ هذا الأدب يستقر ويتأصل فى أعقاب ثورة ١٩١٩.. حيث أسهمت تلك الثورة وما خلَّفته من آثار اجتماعية ونفسية وفكرية فى توجيه الحياة المصرية وجهة جديدة؛ كان من نتائجها الالتفات إلى الأدب القصصي والمسرحي والإقبال عليهما والتفنن فيهما.. حتى اعتبرت هذه الفترة بداية ظهور هذا الأدب حقيقة.. في هذا المناخ نما ونضج وأخذ الأدب المصري مكانته بحق. وحسبنا أن نعرف أن كتَّاب هذا الأدب أصبحوا يُعَدون بالعشرات وصار النتاجُ الذى يمثله يُعَد بالمئات؛ بل وقد وجد جيل كامل من الكُتَّاب المتخصصين في ممارسة هذا الفن الأدبى؛ فضلاً عن إسهام جيل كامل من الكتَّاب الكبار المعروفين بجولاتهم فى ميادين أخرى غير القصة والمسرح.

لهذا جعلتُ نقطة البداية لهذه الدراسة هي السنوات التي جاءت متعاقبة في أعقاب ثورة ١٩١٩.. وعلى الرغم من أن ميلاد الأدب القصصى والمسرحى قد كان قبل ذلك بسنوات؛ إلا أن الميلاد هنا ليس مهماً قدر أهمية وجوده الحقيقى المتمثل في النتاج الوفير المنوع الصالح للتصنيف والدراسة والتقويم. وقد شجَّع على إغفال سنوات الميلاد إنني قد درست النتاج الخاص بها فى كتاب سابق قد عرض لتطور الأدب الحديث فى مصر حتى قيام الحرب العالمية الكبرى الثانية، وعرضَ فيما عرض لهذه الأعمال القصصية والمسرحية التى مثلت ميلاد هذا الأدب فى مصر.

وقد اتخذت قيام الحرب العالمية الثانية نقطة انتهاء ليقيني من أن تلك الحرب وما صحبها وما تخلف عنها من آثار.. كانت تمثل نقطة تحول مهم فى التاريخ الاجتماعى والفكرى والأدبى فى مصر كغيرها من بلاد كثيرة. ومع تلك الحرب تفتحت العيون على الاشتراكية التى كانتْ قد صُوِّرتْ من قبل؛ وكأنها شبح مخيف.. كما تعرَّف المفكرون على كثير من تلك القيم الجديدة التى كانت تحجمها القوى المسيطرة عليها قبل تلك الحرب. وانفتحَ الأدب المصرى على الواقعية الاشتراكية كما عرفتْ عند الكتَّاب الروس ومن سار على دربهم.. وكان من نتائج ذلك كله أن أصبح الأدب المصرى ؟ وخاصة الأدب القصصي والمسرحي ؟ يسلك دروبا جديدة؛ ويعبر عن قيم أخرى غير تلك التى كان يعرفها قبل تلك الحرب، وظهر في الأفق إثر ذلك جيلٌ جديدٌ من كتَّاب الأدب القصصي والمسرحي يمثلون اتجاهاً متميزاً فى الأدب المصري.

لقد خرجت مصر من ثورة ١٩١٩ ببعض المكاسب؛ وخطتْ فى سبيل حريتها بعض الخطوات. فقد اضطرت بريطانيا إلى إعلان تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢، الذى نص على إنهاء الحماية المفروضة على البلاد، ثم إعلان الاستقلال؛ وصدر الدستور؛ فسجل أن جميع السلطات مصدرها الأمة، وقرر أيضا أن الحرية الشخصية مكفولة؛ وأن حرية الرأي مضمونة، كما قرر حق الأمة في حكم نفسها بنفسها، وحقها فى أن يكون لها برلمان يمثل إرادتها. ثم أجريتْ الانتخاباتُ وافتتح البرلمان، وبدأت البلاد تستشعر الحرية والسيادة، وتأمل أن تمضي فى طريق النصر، محافظة على حقوقها في الدستور؛ معلنة إرادتها بالبرلمان، محققة لتلك الإرادة بالحكومة الوطنية.

غير أن هذا الأمل لم يعش طويلا!! فقد تآمر القصر والإنجليز على استقلال مصر الوليد، وعلى



دستورها الذى لم يجف مداه، وعلى برلمانها الذى لم تُطْوَ أعلامُ الاحتفالِ به. وقد ساعد بعض زعماء ثورة ١٩١٩ على نجاح هذه المؤامرة وذلك بتعلقهم بالحكم وميلهم إلى السلطة، وتمكينهم للأهواء الشخصية والمكاسب الذاتية. وعلى الرغم من أن قوى العدوان المتحالفة ضد مكاسب الشعب قد حولت الاستقلال إلى لفظ بلا معنى، وجعلت من الحرية شهيدا تمزقه الحربُ، وأحالت النضال الوطني إلى صراع حزبي، وخلَّفتْ من الدستور ملهاة يعبث بها القصر والمستوزرون، من البرلمان والحكومة مطمعًا يُهرول نحوه هواة السلطة ومحترفو الحكم، على الرغم من ذلك كله؛ فقد التمعتْ فى تلك الفترة إشراقاتٌ كانت ذاتَ أثر بالغ في حياة مصر الاجتماعية والفكرية والأدبية. فقد بقيتْ الروحُ الوطنيةُ حية نامية مناضلة، تتطلع إلى غد أكثر إشراقا، وتبحث عن زعيم أعظم قدرة؛ وأنفذَ بصيرة؛ كما أصبح الناس أشدَّ تعلقا بالحرية التى كسبوها بدمائهم. وحاولوا جاهدين ممارستها وتأكيدها في حياتهم اليومية؛ مما جعل من تلك الفترة خطوةً واسعةً على طريق النصر.

كانت لثورة سنة ١٩١٩ مشاركة كل الطوائف الشعبية فيها، وانتهائها ببعض المكاسب، فقد أثر هذا بوضوح في الشعور بالثقة عند أبناء الشعب الذين بعد قيامهم بعبء النضال؛ استشعروا حلاوة النصر، بعد أن ذاقوا ويلات الحرب، ومن قبلها آثام الاحتلال. وقد تحسنت الأحوال الاقتصادية فى أوائل تلك الفترة بعض الشىء، حيث استشعر الناس الاستقرار والأمن بعد معاناة القلق والخوف، وبعد أن أنشئت بعض المؤسسات الاقتصادية كـ"بنك مصر" و"بنك التسليف"، فقد أدى بدء الالتفات إلى الصناعة مع شركات "بنك مصر" إلى إتاحة الفرصة لطائفة من الأيدى العاملة للعمل في الوقت الذي أنقذ بنك التسليف كثيرا من الفلاحين من أيدى المستغلين والمرابين.

ساهمتْ تلك العوامل في نمو القوى الشعبية التى أحست بكيانها وأدركتْ دورها، وفرضتْ وجودها على القوى المتصارعة التى اضطرت إلى أن تحس هذا الكيان وتدرك هذا الدور. غير أن القوى الشعبية لم تستطع على الرغم من ذلك أن تتصدر، وذلك لعدم قدراتها وإمكانياتها المادية، ولعدم اكتمال قوتها إلى الحد الذي يتيح لها تولي القيادة. فقد كانت السيطرة لا تزال فى أيدى الاقطاعيين، الذين كانوا يلقبون بأصحاب المصالح الحقيقية؛ والذين كانوا يتولون الزعامة السياسية؛ ويضعون إلى جانبهم من يتولون الزعامة الفرعية؛ الأمر الذى أعطاهم مزيدًا من القوة؛ بل مزيدا من السيطرة. فجعل منهم يمثلون أكثر الحكومات والبرلمانات وأهم السلطات التى تتصدر طبقات الشعب.

ولقد كان من أسباب بقاء الاقطاعيين مسيطرين على المال والتصدير أن ثورة ١٩ لم تلتفت إلى التغيير الاجتماعي فى حياة المصريين أو - بتعبير أدق - لم يلتفتْ زعماء تلك الثورة إلى أن يجعلوا منها ثورة اجتماعية واقتصادية. ولم يتجاوزا بها هذا المجال السياسى الضيق، الذى انتهى ببعض المكاسب التى تنازع عليها هؤلاء الزعماء. فقد ظلت الزراعة هى عماد الاقتصا المصري وبقيتْ معظم الأراضي الزراعية التى ه عماد هذا الاقتصاد فى أيدى الاقطاعيين. وق سبب هذا الوضع كثيراً من الأضرار الاقتصادي والاجتماعية زيادة عن الأضرار السياسية.

لكن على الرغم من عدم تصدر القوى الشعبي وبقاء الصدارة لطبقة الاقطاعيين؛ فقد كان لن القوى الشعبية أثر واضح فى حياة تلك الفتر وبخاصة من الناحية الأدبية، فقد عنيتْ الفنو القصصية بهذه الطبقة التى برزت منذ ثورة ١٩ فاستلهمت جوانب من حياتها، وصورت بعض شخصياتها، وعالجت كثيرًا من مشكلاتها.

لقد كان من أهم مظاهر الحياة الاجتماعية ف تلك الفترة استقرار تجربة تحرير المرأة، ومشارك



فى كثير من المجالات السياسية والفكرية والاجتماعية. فبعد أن كان "قاسم أمين" فى الفترة السابقة ينادى للمرأة بالسفور، ويرى الكثير من المعارضة؛ بل المصادرة؛ نرى المرأة فى هذه الفترة قد خرجت إلى كل مجالات الحياة، وشاركت الرجل فى تلك المجالات مشاركة توشك أن تكون تامة. وكانت ثورة ١٩ قد ساعدت على هذه الدَفعة حيث شجعت المرأة على الإسهام فى الحياة السياسية حين خرجت أولُ مظاهرةٍ تسوية سنة ١٩١٩ تطالب بالاستقلال، وتحقيق مطالب البلاد، ثم تبع ذلك تأليف لجنة مركزية للسيدات الوفديات سنة ١٩٢٢ من القرن المنصرم؛ فشاركت فى حركة المقاطعة التى نظمها الوفد ضد الإنجليز على إثر اعتقال الزعيم الوطني "سعد زغلول" للمرة الثانية. ثم دخلت المرأة الجامعة، وواصلت مشاركتها فى الحياة العلمية. كذلك ألَّفتِ الجمعيات النسوية ومضت تسهم بشكل واضح فى الحياة الاجتماعية. وكان لاستقرار تجربة تحرير المرأة كذلك أثر واضح فى حياة تلك الفترة الأدبية؛ وبخاصة فى الفنون القصصية والمسرحية؛ حيث أصبحت المرأة وتجاربها تمثل عناصر رئيسة فى القصص والروايات والمسرحيات دون حرج كهذا الحرج الذى كانت تحسه من قبل بعض الكتَّاب، حيث كانت المرأة وتجاربها من العورات التى يجب أن تُسْدل عليها الحجب.

فإذا جاوزنا الجانب السياسي والاجتماعي لتلك الفترة التى تلمس الجوانب النفسية أو التعرف على "سيكولوجية" المجتمع حينذاك؛ رأينا أن النفسية الاجتماعية كانت فى أوائل ذلك العهد مزيجًا من الشعور باستقلال الشخصية المصرية؛ والإحساس بالحرية الفردية؛ ثم من روح الثورة والرغبة فى التغيير.

أما بعد سنوات من ذلك العهد، وبالأخص بعد اتضاح انحرافً الزعامات، وافتضاح حيل الاستعمار، وانكشاف تآمر القصر، وبعد أن تحول الاستقلالُ إلى حماية مقنعة، والدستورُ إلى خديعة يتلهى بها "المستوزرون"، وبعد التنكيل بكثير من المواطنين، والضغط على الحريات؛ والانتكاس بمكاسب الشعب. بعد أن كان كل ذلك وغيرها من مختلف الظواهر، فقد تحول البعض إلى الشعور بالمرارة والإحساس بخيبة الأمل؛ مما أدى بطائفة من الشعب إلى الانطواء على النفس أو العكوفِ على الذات، والانعزال - فى البرج العاجي - عن القضايا السياسية والشؤون المحلية.

كان لهذه المظاهر أثر كذلك فى الحياة الأدبية، وخاصة حياة الأدب القصصي والمسرحي، حيث رأينا بعض الأعمال تجنح إلى الإهتمام بذات الكاتب وحياته وذلك بدافع الشعور بالاستقلال الذاتي، والإحساس بالحرية الفردية، كما رأينا بعض الأعمال تمثل الإهتمام بالقضايا الذهنية المجردة؛ والأساطير الرامزة القديمة، وذلك بدافع الشعور بالانفصال عن الواقع المرير؛ والحاجة إلى اللجوء إلى عالم أكثر طلاقة وإلى تعبير مأمون عواقبه.

نمت الحياة الثقافية فى مصر بعد ثورة ١٩ من القرن العشرين، وكان هذا النمو نتيجة عوامل عديدة. ومن أهم تلك العوامل تدعيم الجامعة واتضاح شخصيتها، بعودة طلائع بعثاتها إلى الوطن، وإسهام هذه الطلائع بنشاط واضح في الحياة الثقافية. كما كان من أسباب تدعيم الجامعة واتضاح شخصيتها وضعها تحت إشراف الدولة سنة ١٩٢٥ من القرن المنصرم.

كذلك كان من مظاهر نمو الحياة الثقافية فى مصر خلال تلك الفترة، إصلاح الأزهر وإنشاء كلياته المتخصصة، كما كان من مظاهر نمو الحياة الثقافية أيضا توسع الدولة فى التعليم نسبيًا، وبخاصة فى مجال التعليم العام، ثم ازدياد الإهتمام بتعليم المرأة، وإيفاد كثير من البعثات التى لم تقتصر على الجانب الحكومي، بل تعدته إلى البيئات والمؤسسات التى يأتى فى مقدمتها بنك



مصر، حيث أوفدت طائفة من أبناء الأمة للتخصص فى فنون مختلفة لينتفع بهم في المجالات التى احتضنتها شركات البنك حينذاك. وكانت من تلك البعثات بعثاتٌ للتخصص فى فنون التمثيل والإخراج. وليس من شك فى أن نمو الحياة الثقافية يستتبع بالضرورة نمو الأدب، ويفسح المجال أمام الفنون الناشئة فيه كالفنون القصصية والمسرحية؛ وبخاصة إذا كان رواد الحياة الثقافية من المشتغلين بهذه الفنون.

على أن هناك أجهزة غير هذه الأجهزة التعليمية الرسمية وغير الرسمية قد أسهمت بشكل واضح فى النمو الثقافى الذى شهدته البلاد فى تلك السنين. وقد كانت الصحافة من أهم تلك الأجهزة؛ فقد استتبع الصراع الحزبي الذى كان السمة السياسية فى تلك الفترة، إلى أن ينشيء كل حزب صحيفة أو أكثر، وكان هذا أساسا لخدمة أغراض الحزب. ولكنْ رُؤِيَ أن ملأ الصحف بحديث السياسة وحدها؛ لا يُلفت أنظار القراء، ولا يجلب كثيرا من الأنصار. من هنا أهتمتْ الصحف الحزبية بالنواحى الثقافية التى لا صلة لها بالسياسية، وكان لتلك الصحف كُتَّابٌ، هم أساساً من الرواد الثقافيين، لا من الزعماء السياسيين. وهكذا كان لحزب الوفد من الصحف: "البلاغ" و"كوكب الشرق" و"البلاغ الأسبوعي"، كما كان له من الكتَّاب فى أوائل تلك الفترة؛ طائفةٌ منهم. من بينهم "عباس العقاد" و"سلامة موسى" و"عبد القادر حمزة". كذلك كان لحزب الأحرار من الصحف: "السياسة" و"السياسة الأسبوعية"، وكذلك كان من بين هؤلاء الكُتَّاب طائفة، على رأس القائمة: "الدكتور محمد حسين هيكل"، و"الدكتور طه حسين" و"الدكتور محمود عزمى". كان كتاب صحف "الوفد" متأثرين بالثقافة الإنجليزية، بينما كان كتَّاب "صحف الأحرار" متأثرين بالثقافة الفرنسية.

على أن الأمر لم يقتصر على هذه الصحف الحزبية، أو ذات اللون الحزبي الواضح بل كانت هناك صحافة ثقافية، أو ذاتُ مسلك ثقافي فى الظاهر - على الأقل - وتمثل مجلتا "الهلال" و"المقتطف" هذا اللون من الصحافة وقد كان يغلب على الأولى الطابع الأدبي، وعلى الثانية الطابع العلمي. أما أصحاب كل من المجلتين فمن الشاميين المتمصرين.

لم يقف الأمر عند هذين اللونين من الصحافة المسموعة فى نمو الثقافة عن طريق الترويج للأحزاب السياسية حينًا، وعن طريق إنجاح المؤسسات الشامية حينا آخر؛ بل إن صحافة وطنية ثقافية قد ولدت خلال تلك الفترة؛ وأدت أجَلَّ الخدمات إلى البلاد تلك السنوات، ومثَّلَ ميلادُها رحلةَ تحول فى الحياة الثقافية والفكرية على السواء. وقد تمثلت هذه الصحافة فى مجلات "الرسالة" و"الرواية" و"المجلة الجديدة" و"أبوللو" و"الفجر" و"الثقافة" وغيرها من الصحف. وقد كان لهذه الصحف والمجلات جميعاً أثر واضح فى الحياة الأدبية؛ وبخاصة القصصية والمسرحية؛ حيث كانت مجالاً لنشر القصص والمسرحيات المؤلفة والمترجمة، كما كانت مجالاً للنقد الفني المتصل بالقصص والمسرحيات.

ثمة جهاز آخر بعد جهاز الصحافة، لا شك أنه قد أسهم بنصيب فى تنمية الثقافة فى تلك الفترة. هذا الجهاز هو "المسرح" فقد ازداد الإهتمام بهذا الجهاز، فأنشئت "الفرقة القومية" وجعل على رأسها الشاعر "خليل مطران"، وكانت قد أنشئت قبلها فرق مسرحية أخرى كـ"فرقة رمسيس"، و"فرقة عزيز عيد" و"فرقة فاطمة رشدي". وقد أسهمت هذه النهضة المسرحية الخصبة فى إفساح آفاق المشاهدين، فضلاً عن ما كان من إنضاج فن المسرحية؛ وإخصاب أدبها شعراً ونثراً وفقاً لما سوف نراه حين يكون الحديث عن الأدب المسرحى فى تلك الفترة.

ولا يمكن فى مجال الحديث عن الأجهزة



الثقافية وإسهامها فى التنمية الثقافية خلال ذاك العهد، أن نغفل السينما. فقد دخلت لمصر للمرة الأولى خلال تلك الفترة. وعلى الرغم من أنها بدأت بأفلام أجنبية صامتة؛ وبأفلام عربية صامتة؛ وأفلام ناطقة عرضت آنذاك؛ كانت أفلاماً هزيلة، إلا أن السينما - على الرغم من ذلك - قد أدت بدورها خدمات لا تنكر فى مجال تنمية الثقافة؛ وبخاصة الثقافة القصصية والروائية.

لا يمكن لنا أيضا أن نغفل الإذاعة فى مجال الحديث عن الأجهزة الثقافية التى عُرفتْ فى تلك الفترة. فقد دخل المذياع إلى مصر لأول مرة خلال تلك السنوات. وعلى الرغم من أنه بدأ بتلقى إذاعات إعلانية ومواد ترفيهية هزيلة مما كانت ترسله المحطات الأهلية المحلية؛ إلا أنه ما لبث أن خضع لإشراف الدولة وأهتم بالمواد الثقافية؛ بل تجاوز ذلك إلى الإهتمام بالمواد الأدبية الخالصة التى من أهمها القصص والتمثيليات.

شهدت تلك الفترة تحولاً خطيراً فى الحياة الفكرية. وقد تمثل هذا التحول في تغلب التيار الفكرى المتجه إلى الغرب. والمستدير للشرق والقائم أولاً على الشعور الوطني لا الإسلامي ولا العربي، والمهتم ثانياً بالارتباط بالواقع المحلي، واتخاذ الغرب مثلاً أعلى لترقية هذا الواقع والنهوض به، ثم المبتعد آخر الأمر عن التراث وتمجيده.

وكانت هناك أسباب عديدة دفعتْ بهذا الاتجاه الفكري إلى الأمام بعد أن كان فى فترة سابقة يأتى فى المقام الثاني، ويكاد ينحصر تفوقه فى المجال السياسي والإصلاحي التي يؤرخ فيها الأدب لذاته أو يكتب عن أيامه، على نحو ما فعل "طه حسين" فى "الأيام" و"توفيق الحكيم" في "يوميات نائب فى الأرياف".

ليس من شك فى استقرار الفنون القصصية والمسرحية - آنذاك - والتي عرفتْ غضة وليدة فى سنوات سابقة. فقد كان من أهم أسباب هذا الاستقرار طابع تلك الفترة؛ وهو غلبة هذا الاتجاه الفكري الغربي الذى يتزعمه هؤلاء الكتّاب الشديدى الصلة بأدب الغرب. وليس من شك أيضا فى أن ظهور فنيّ "التراجم الذاتية" و"اليوميات" قد كانت من أهم دوافع ظهورهما فى تلك الفترة التى من أبرز سماتها الشعورُ باستقلال الشخصية والإحساس بالحرية الفردية فضلا عن ما قد يكون من شعور بالمرارة، ورغبة فى الانطواء على الذات.

وهكذا استقر الفن القصصي فى هذه الفترة كجنس أدبي، ولم يعد مترددا بين المستلهم من التراث الأدبي وتأسيس القصص الغربية، اتجه تماماً نحو الطريق الذى سلكه القصاصون الغربيون وتأسيس القوالب الفنية الغربية فى القصة القصيرة والرواية؛ مستدبراً تلك المحاولات التى قصدت إلى استلهام التراث، كما فعل "المويلحي" في "حديث عيسى بن هشام"؛ ثم متجاوزاً مرحلة التمهيد التي كانت تمزج القصة ببعض العناصر الغريبة عن فنها الصحيح، كما فعل "المنفلوطي" فى "العبرات". وبجوار ذلك كله ظهر جيل من كتاب القصص المتمكنين الذين تفرغوا فنيا لهذا الجنس الأدبي. ولم يشاركوا كمعظم الكتَّاب الكبار فى المجالات الصحفية والسياسية. ولم يكن همهم المقال أو الكتابة أو ما إلى ذلك. هؤلاء الكتَّاب القصصيون، هم الذين جعلوا لهذا الجنس الأدبي مكانًا مرموقًا بين الأجناس الأدبية الأخرى.

وليس من شك فى أن الفن القصصي مدين فى استقراره - بجانب ذلك - إلى جهد هؤلاء الرواد كما كان فى الفترة السابقة من محاولات وُلدَ معها هذا الجنس الأدبي على صورته الفنية فى الأدب الحديث، حيث كان "ميلاد الرواية" على يد الدكتور محمد حسين هيكل. كما كان ميلاد القصة القصيرة على يد محمد تيمور.

إن الفن القصصي مدين فى استقراره - فضلا عن ذلك - لما كان من جهود "المنفلوطي" فى





قصصه المعربة والمؤلفة. وعلى الرغم من كل ما أخذ عليه من عيوب؛ فقد جذب القراء إلى هذا الجنس الأدبي، وحبب إليهم متابعته بفضل ما كان لهذا الكاتب المقتدر من أسلوب مشرق وعاطفة حارة وخيال مجنح.

ولا يمكن أن يُنْسَىَ فى هذا المقام فضلُ المترجمين والمُعربين، الذين نقلوا إلى العربية فى هذه الفترة؛ والفترة التى من قبلها نماذج مختلفة من القصص الغربى. من بين هؤلاء أولئك الذين أسهموا فى هذا الميدان: "يعقوب صروف"، الذى ترجم "قلب الأسد" عن "والترسكوت"، و"نجيب حداد" الذى ترجم "الفرسان الثلاثة" عن "ألكسندر دوما الأب"، و"حافظ إبراهيم" الذى ترجم "البؤساء" عن "فيكتور هيجو" و"أحمد حسن الزيات" الذى ترجم "آلآم فرتر" عن "جوته"، و"رافائيل" عن "لامارتين" و"محمد السباعي" الذي ترجم "قصة مدينتين" عن "تشارلز ديكنز" فضلا عن السباعي ترجم عدداً كبيراً من القصص القصيرة لمشاهير كتَّاب الغرب. كما لا يُنْسى فى هذا المقام فضلُ أعلام آخرين كان لهم نشاط ملحوظ فى حركة الترجمة القصصية مثل "أحمد حافظ عوض" و"عباس حافظ" و"عبد القادر حمزة" و"إبراهيم المازني" و"محمد عبد الله عنان" وغيرهم.

هذه العوامل مجتمعه فضلاً عن روح ثورة ١٩١٩ من القرن المنصرم، وما سببته من غلبة التيار الفكرى الغربي، ومن رغبة فى خلق أدب مصرى؛ قد منحتْ القصص استقراراً ووهبته قوة. حتى احتل منذ هذه الفترة منزلة الأدب الحديث بعد أن كان بعضُ الكتَّاب فى الفترة السابقة يشعر بالحياء من أن يضع اسمه على عمل قصصى كما حدث للدكتور "محمد حسين هيكل" حين نشر روايته "زينب" للمرة الأولى.

هذه هي الظروف الفاعلة التي أثرت تأثيراً مباشراً وغير مباشر في نشأة جنس أدبي آخر، وحركة فنية مسرحية أخرى؛ شكلت وجدان رواد المسرح المصري وصاغت إبداعاتهم المسرحية. وبلا ريب كانت هذه الحركة الأدبية الحديثة - سواء كان على مستوى التأليف أو الاستلهام أو الترجمة - هي القاعدة التي صاغت النص المسرحي لتؤسس بدورها العرض المسرحي. ومن أهم رواد هذه المرحلة التي تأثرت وتفاعلت مع هذه الحركة الأدبية المصرية الحديثة هو المبدع المسرحي "جورج أبيض".

**يروي لنا "جورج أبيض" في مذكراته قصته مع الحياة والفن والمسرح الذى أحبه:**

"(...) شغلت وظيفة ناظر محطة الرمل بالإسكندرية براتب شهرى قدرة ١٤ جنيها أربعة عشر جنيها. وأقبلت على عملي الجديد بهمة ونشاط زائدين، وبعد شهرين من تعييني فى وظيفتي الجديدة - يستطرد أبيض قائلا - وفيما كنت أمر من بين أرصفة المحطة أتفقدُ العمل فيها؛ إذا بى أفاجأ بوجه مألوف لدي.. وجه ما إن رآنى صاحبُه حتى ابتسم ابتسامة عريضة. كان الرجل هو "بيير جيرار" قنصل فرنسا في الإسكندرية الذى وعدنى خيرا في المستقبل؛ وهنأنى الرجل على منصبي الجديد وتمنيَّ لى النجاح فيه".

ومرتْ الشهورُ رتيبة لا تحمل جديداً، وكان جورج أبيض فى مكتبه بعد عام كامل من شَغْله لوظيفته؛ حين دخل عليّه اثنان من رهبان المدارس الفرنسية المعروفين باسم "الفرير". وقال له الرجلان إنهما يمثلان مدرسة "سانت كاترين" بالمنشية بالإسكندرية؛ وقد أصبحتْ اليوم مدرسة "سان مارك"، وانتقلتْ إلى "الشاطبي"؛ وإنهما قد نما إليهما نبأ مقدرة جورج أبيض الفائقة فى التمثيل باللغة الفرنسية فجاءا يعرضان عليّه القيام بتمثيل دور "دون جوزيه ماريا" فى مسرحية "القروش الحمراء".

وسر جورج أبيض للماضي الذى عاد لزيارته، وسره أكثر أنه تلقى عرضاً جديداً للوقوف على



المسرح فقبل دون تردد.. وضمه الرجلان إلى عضوية نادي خريجى مدراسهم. وبعد أسبوع من الاستعداد والبروفات وقف جورج أبيض على المسرح ليؤدي دورا من أدواره القديمة.

**عاصفة من التصفيق:**

وقابله الموجودون بعاصفة من التصفيق، وحين أسدلتْ الستارة على الفصل الأخير زاره القنصل الصديق - وكان ضمن كبار المدعوين - وقال له وهو يشد على يديَّه مهنئًا: "ليس مكانك بين القطارات وركابها.. إنما مكانك في الكونسيرفاتوار!" ودوت هذه الكلمات فى أذنيّ جورج أبيض عالياً وتركتْ أصداؤها في نفسه صدىً كبيرًا. بقي بعدها يشارك في الحفلات المسرحية التى كان يقيمها نادي الخريجين؛ ويشترك معه فى تمثيلها أعضاء النادى الهواة من أمثال السيدين "إيمى بول" و"جورج كاشار".

**وجاء عام ١٩٠٢.**

وهو عام حافل فى تاريخ جورج أبيض.. فقد كان بمثابة نقطة تحول هامة وضعته على الطريق الذى كان قد قطع فيه شوطا كبيرا. ولتعود به إلى طريق آخر ازدهرت فيه مواهبه.

«...» وبدأ تاريخي يتغير عندما قرأت فى إحدى الصحف المسائية التى كانت تصدر باللغة الفرنسية بالثغر نبأ أبرزته فى صدرها - يستطرد جورج أبيض قائلا - أعلنتْ فيه قرب وصول "أريمني نوفيللي" إلى الإسكندرية.. نعم أريمني نوفيللي" أشهر ممثل إيطالي على الإطلاق. لقد جاء إلى الإسكندرية على رأس فرقته ليقدم على مسارحها روائع المسرحيات. وفي اليوم التالي رأيتُ صورة منشورة فى الصفحة الأولى؛ وقرأتُ تحتها أنه يحمل "نياشين" أرقى من تلك التي يحملها سفير إيطاليا فى مصر".

وتساءل جورج أبيض وهو يطوى جريدته: "هل لدولة الفن مثل هذه الأهمية؟! وهل لها من الحظوة ما يفوق حظوة السفراء؟!"

وأحس بهاتف خفى يهمس فى أذنيَّه: "لم لا تنضم إلى هذه الدولة الكبرى.. دولة الفن؟!"

وبدأ الهاتف يقوى ويقوى.. حتى غدا صراخًا، فازداد تصميما على أن يرى "توفيللى" فى جميع مسرحياته. ووصل الفنان الكبير ليستقبله السفير وأبناءُ الجالية الإيطالية فى مصر. وراح جورج أبيض يجمع من المكتبات أصول المسرحيات التى يقترح "أريمني" تقديمها؛ فيقرأها مرة واثنتين؛ حتيَّ يستوعبَ حوداثها جيدا. ثم يقف بعد ظهر كل يوم فى طابور طويل كي يستطيع الحصول على تذكرة فى "أعلى التياترو" ويدفع عشرين قرشاً ثمناً لها.

«...» رأيت "نوفيللي" فى "أوديب الملك".. و"عطيل".. و"هاملت".. و"الأب ليونارد" وغيرها - يستطرد جورج أبيض قائلاً - رأيته فى اثنتي عشرة مسرحية كاملة، وعشتُ معه في أدواره الخالدة حيث كان يتحرك فوق خشبة المسرح بمهارة.. ويُلقي عباراته بتفانٍ وإتقان.. وأنا فوق على مقعدى أتبع حركاته بعينين مشغوفتين، وأسمع عباراته بأذنين صاغيتين.. أعيش مع المسرحية بجميع فصولها؛ وأعيش مع ممثليها فى جميع انفعالاتهم. وفي كل ليلة وبعد أن يسدل الستار وسط عاصفة من التصفيق الجنوني كنت أسائل نفسي "ألم يكنْ القنصل على حق عندما قال لي إن مكاني في الكونسيرفاتوار؟! أليس التمثيل هو ما خُلِقتُ له وما يجب أن أخصص له حياتى؟!"

**مشروع ومشكلة**

تنتهي مسيرات "أريمنى" فى الإسكندرية، ويسافر إلى القاهرة ليكمل جولته الفنية على مسرح الأوبرا، ويبقي "جورج أبيض" وحده فى الثغر؛ يفكر فيما رأي وفيما يعتزم الإقدام عليه.

إن باريس - بالنسبة له ولكثير من المبدعين في شتى أنواع الفنون - هي كعبة الفنانين، وهى المعين الذى يجود عليهم بالفن الأصيل. وكان دوما يفكر



في أن يعتزم حَزْمَ حقائبه إليها. ومع مشروع السفر تبرز أمامه مشكلة المال.. "من أين له بنفقات السفر؟!" وتتجه أنظاره وتفكيره نحو موطنه. فيعود إلى منزله الصغير والكروم الخضراء تلتف حوله. ويقر عزمه على أن يبيع حصته من تركة والده؛ وكانت تقدر حينذاك بأربعمائة جنيه ليكفل بثمنها نفقات دراسته؛ ويخبره والدته الطيبة وكان قد استدعاها لتقيم فى الإسكندرية مع باقى أفراد الأسرة:

﴿...﴾ وعندما تستمع والدتي إلى عزمي بيع حصتي من تركة والدي تدق على صدرها بيدها وتقول لي: "تبيع ميراثك من أجل أن تعمل مشخصاتى؟! إن شيئا من هذا لن يكون!" - يستطرد جورج أبيض قائلا - أما عمي فقال لي - والشرر يتطاير من عينيه؛ وشاربه الكث ينتفض فى غضب: "والله لو سافرت لسوف أقضي عليك!". وكانت عبارة عمي تعني تهديداً لي بالقتل بالرصاص".

وهكذا تعقدت الأمور بين جورج أبيض وبين أسرته.. وبات الصدام وشيكا بين عناده الذى اشتهر به وبين تصميم والدته وعمه على رفض ما نوى عليه. ومرضت أمه فى هذه الأثناء مرضاً شديداً؛ ولما كانت إنسانة عزيزة عليه؛ فقد أحبها حبا أقرب إلى العبادة؛ فإنه قد قرر أن يتنازل عن مطلبه في السفر إلى الخارج ترضية لها.. وهكذا تنازل "جورج أبيض" عن قراره، ورضخ لإرادة العائلة.. ولكنه - في الوقت نفسه - لم يعدلْ عن فكرة السفر على الإطلاق! كان يقول لمن حوله بإيمان راسخ: "إنني لن أمس مليماً واحداً من ميراث أبي.. وعلى الرغم من ذلك؛ فإنني سوف أسافر إلى باريس".

■ **قيل له: من أين ستأتى بالمال؟!**

وأجاب كمن ينتظر غوثا من السماء: "من عند ربي!"

في هذه الأيام العصيبة جالت بخاطره فكرة إرسال خطاب إلى "جناب الخديو عباس" الذى كان يقضي الصيف فى ذلك الوقت بـ"قصر التين" بالإسكندرية. تعمد "جورج أبيض" أن يكون الخطاب موجها إلى سعادته مباشرة، ويكون عنوانه: "أنا جورج أبيض أخاطب الخديو عباس" - ويستطرد "جورج أبيض قائلاً - التمس منه إرسالي فى بعثة لدراسة التمثيل فى فرنسا على نفقته". نظر إليه عامل "البوسته" فى دهشة من أمره وهو يضحك؛ وكأن جورج قد مسه شيء من الجنون! يقول جورج أبيض:

﴿...﴾ وتلوتُ - الخطابَ بآخر. ثم ثالث، وهو يتضمن رواية برج إيفل- وفيه صورتى وأنا بملابس "الردنجوت"، وقد وضعت يدى على صدرى التمس فيه أن يشرف الحفل التمثيلي الفرنسي الذي أقيمه يوم ١١ يونيه سنة ١٩٠٤. وبعد ثلاثة أيام من إرسالي آخر كتاب؛ شرفني بالزيارة إلى مكتبي بـ"محطة سيدى جابر" المغفورُ له "أحمد زكي باشا" أمين سر تشريفات الخديوي لدعوتي للحضور بين يدي جناب الخديو عباس للاستماع إلى ما اعتزمت على فعله!".

وجاء موعد زيارة جورج أبيض لرأس التين.. ونهض مبكراً في يوم الزيارة وانتقى من حلله أجملها؛ ثم ركب عربة ذات جواد واحد إلى سراى رأس التين.. ودخل "أبيض" المكتب الكبير الذى احتل منه "أحمد زكي باشا" ركناً بعيداً.. وما أن رآه الرجل يتخطىَّ عتبات الباب؛ حتى ارتسمتْ على شفتيه ابتسامة عريضة ثم لوح له بورقة بيضاء فى يده.. وتناول "جورج أبيض" الخطاب بيد سرت فيها الرعشة.. رعشة تبعثها في أجسادنا تحققُ أمل مفاجئ.. وراح "جورج أبيض" يقرأ الخطاب بتؤده ويستعيد كلماته التاليه مرة واثنتين:

"حضرة جورج أفندى أبيض ناظر محطة سيدى جابر.. بعد التحية نبلغكم أن سمو الجناب العالي الخديو شمل الحفلة التى تحيونها يوم ١١ يونيو سنة ١٩٠٤ بتياترو



"زيزينيا" برعايته السامية؛ وسيشرف سموه مع رئيس النظارة هذا الحفل.."

**إلى المطبعة:**

وضع "جورج أبيض" الخطاب فى جيبه وغادر القصر متجهاً إلى المطبعة مباشرة. وطلب إلى مدير المطبعة أن يعد له التذاكر بأسرع وقت. وأن يضع أسعارها بنفس أسعار حفلات "أريمني توفللي". وتنتهي المطبعة من إعداد التذاكر، وتبقى مشكلة توزيعها. ويستطرد جورج أبيض قائلاً:

«..» كنت أسمع كثيراً عن تلك المساعدات التى يقدمها السيد "أمين كرم" إلى الأدباء؛ وهو تاجر كبير من تجار الخشب قد توفى أخيراً فى فرنسا!؟ كنت أسمع عن أياديه البيضاء على رجال الفن وأصحاب الأقلام؛ فهممت أن أطرق بابه. وعدت إلى العربة "الحنطور" وطلبتُ إلى الحوذى أن يقودنا إلى "مَغْلَق" الخشب الكبير بالمكس. ودخلت "المَغْلَق" لأجد السيد "أمين كرم" مجتمعا ببعض زملائه من التجار الأجانب؛ وقدمتُ نفسي إليه. فرحب بي دون أن يعرف سبب زيارتي.. وتركنى الرجل لحظات يُنْهِي فيها عمله مع زائريه؛ ثم جاء يستوضحني سبب الزيارة.. وبهدوء - وفي إيجاز - شرحتُ للرجل القصة كاملة؛ وكيف أننى أكافح فى سبيل النهوض بالفن المسرحى فى مصر!".

**المسرح كله:**

■ **ونظر الرجل إلى "جورج أبيض" وعلى شفتيه ابتسامة هادئة ثم قال: إنى لا أرى بأساً فى مساعدتك.. كم تذكرةً أحضرتها لنا؟**

فقال له "جورج" بهدوء: المسرح كله!

■ **فصاح "أمين كرم" فى دهشة بالغة متسائلاً: المسرح كله؟!**

ورَقَّتْ نظراتُ الرجل نحو "جورج أبيض"؛ واحتلت شفتيه ابتسامة مشرقة ومد يده ليتناول من "جورج" رزمة التذاكر كاملة.. وخرجا معاً، وركبا عربة "الفيتون" الفاخر بصحبة مساعده السيد "غريغورى قريصاتي" وتوجها إلى البورصة. ودخلوا إلى المبنى المالى الكبير، فقال لى السيد "أمين كرم":

■ **ابقَ هنا وأشربْ كأساً حتى أعود إليك.**

وغاب السيد "أمين" قليلاً داخل المبنى ثم خرج ليقول له:

■ **لقد بعنا لك التذاكر كلها.**

لقد أبى الرجل الكريم إلا أن يلجأ إلى أصدقائه الكبار الماليين من أمثال السيدين "قرداحي" و"سرسق"، فتقاسموا الثلاثة معا توزيع التذاكر فيما بينهم.

**يوم خالد فى تاريخ جورج أبيض:**

وجاء اليوم المشهود.. يوم إحياء الحفلة المسرحية التى قدِّمتْ فيها مسرحية "برج إيفل". ولم تكن هذه المرة الأولى التي يقوم فيها "جورج أبيض" بتمثيل دور "بريدان" في هذه المسرحية؛ فقد سبق أن قام بتمثيلها فوق خشبة "مسرح عباس" بالمنشية عام ١٩٠٢ بعد زيارة "أريمني توفيللي" للثغر؛ ويذكر أنه يومها نجا من الموت بأعجوبة. فقد كان يؤدى إحدى بروفات المسرحية حين هوت على الأرض نجفة المسرح الضخمة. وكان مقدرا لـ"جورج أبيض" أن يروح ضحيتها؛ لو لم ينهض من مكانه فجأة وبغير سبب منطقي إلا إيحاء الحاسة السادسة.

ووقف الفنان الكبير فوق خشبة المسرح ليقدم المسرحية أمام الخديو عباس؛ ورئيس وزرائه وكبار الشخصيات. ومثل ليلتها - وفقا لرأي النقاد ومؤرخي الفن - كما لم يمثل فى حياته من قبل! فقد أشعل فى نفسه الحماس بأن أمنيته في طريق التحقق؛ كما كان التصفيق المتصاعد من قاعة المسرح كافياً لأن يلهب شعور كل من وقف فوق خشبة المسرح.

وما إن أسدل ستار الفصل الثالث، ودخل حجرته ليستبدل ملابسه ويعيد وضع الماكياج حتى فتح باب الحجرة، ودخل "أحمد زكى باشا" وقال لـ"جورج أبيض" بهدوء:



**■ حضر حقائبك.**

كانت هاتان الكلمتان: "حضر حقائبك" جواز المرور إلى دنيا الأمل في حياة جورج أبيض. "(...) لقد نجحتُ إذن! - يستطرد "أبيض" قائلا - وما هذه العبارة إلا مكافأة جاءتْ قبل أوانها قبل إسدال الستار النهائي.. "حضر حقائبك" إذن فباريس فى طريقي.. ومعهدها فى انتظاري والمجد فى غدي!"

**الاستقالة:**

عندما عاد فناننا جورج أبيض إلى المسرح ليكمل المسرحية؛ أحس أنه إنما انتقل على "طنافس من حرير".. وجاءت كلمات زملائه إلى إذنيه رقيقة ناعمة كأنها همس الملائكة.. وهبط الستار للمرة الخامسة.. ودوى فى القاعة تصفيق مدوٍ وخرج "أبيض" وهو يسير بين الناس فلا يشعر بمن حوله.. ولا يسمع إلا كلمتان: "حضر حقائبك!"

وفى اليوم التالى قدم جورج أبيض كتابة استقالته.. وقام أحمد شفيق باشا رئيس الديوان بزيارته بناءًا على طلب من القصر، وسأله الرجل: " كم يكفيك في الشهر؟"

ولما كان "جورج" يعرف فى الخديوي الحرص الشديد.. الحرص الذى قد يصل إلى حد البخل فقد أجاب رئيس الديوان قائلا:

**■ ثمانية جنيهات ذهبية تكفيني شهراً كاملاً!**

وكان هذا المبلغ أقل القليل.. ولكن "جورج" رضي به خشية أن تحول المادة بينه وبين تحقيق أمله في السفر.. وقال لنفسه:

**■ "من رضي بقليله سافر.."**

وسافر جورج أبيض فعلاً من الإسكندرية.. إلي باريس يوم ١٩ يوليو ١٩٠٤ ليبدأ رحلته إلى بلد النور.. والجمال والفن..

**جورج أبيض فى فرنسا:**

رست السفينة بميناء "مارسيليا".. ومنها استقل جورج القطار إلى باريس فى ٤ أغسطس من عام ١٩٠٤.. وعندما نزل إلى ميدان المحطة؛ لم يجد فارقا بين ما يرى أمامه وما سبق أن رأه بميدان محطة الإسكندرية. وأدرك أن جميع بلدان العالم تتشابه فى هذا السبيل، حتى عربات الحنطور كانت تصطف في انتظاره، فاختار منها واحدة مثلما كان يفعل في الإسكندرية من قبل.

لكنه أحس بالانقباض لما رأى المدينة تُخيِّمُ عليها الغيوم. وكان أحد أصدقائه بالإسكندرية قد أعطاه عنوانا للسُكنى لدى عائلة فرنسية فقدمه للسائق طالباً منه التوجه إليه. وعندما تمر العربة على كوبرى "أوسترليتز" يبرز من خلف السحاب شعاع مختنق؛ يتأمله الشاب متفائلاً وهو يردد ما قاله "نابليون" ذات يوم لجنوده:

**■ أيها الجنود.. ها هى ذى أشعة النصر فى سماء "أوسترليتز".**

ومما يُذكر أن نابليون قد انتصر فى هذه الموقعة على قوات روسيا والنمسا فى الأول من ديسمبر سنة ١٨٠٥؛ فاشتهرت فى التاريخ بموقعة الأباطرة الثلاثة. يكتشف السائق أن راكبه خفيف الروح؛ فيتحدث إليه سائلا عن بلده وعن بغيته. وسرعان ما يقبض الشاب على دفة الحديث محاولاً أن ينتهز الفرصة ليتعرف على باريس - بادئا ذى بدء - من هذا الرجل. كان الجو صَيفا؛ والمعاهد معطلة؛ ومعظم العاملين فى إجازاتهم السنوية. فبدتْ باريس مدينة خاوية هجرها ساكنوها إلى الشاطئ، فأصاب جورج كل ذلك بشىء من خيبة الأمل.

استقبلته الأسرة الفرنسية - التى كانت تتألف من الزوجين فقط - بالود والترحاب. فاستبشر خيرا بذلك، وبدأ على الفور يعد أوراقه لدخول امتحانات القبول بمعهد "الكونسيرفاتور"، وأمضى أيام الانتظار فى التعرف على "باريس"، وعلى حي "سان جرمان" بالذات. وفى الأسبوع الأول من سبتمبر فتحتْ أبواب "الكونسيرفاتوار" وكان جورج من أوائل المتقدمين للمعهد.

وجاء يوم الامتحانات وقد تقدم معه خمسمائة



طالبًا. كان الامتحان بالطبع يُعقد فوق خشبة المسرح.. ومن قلب الظلام وسط الصالة سمع صوتا يجهر باسمه: "جورج أبيض".. وحاول أن يتبين صاحب الصوت فلم يستطع.. صعد إلى خشبة المسرح فى خطوات وجلة؛ وقد انتابه الاضطراب؛ وتملكته الرهبة لما انطبع في قلبه من إجلال لهذا المسرح الذى كان يزخر بالكثيرين ممن سبقوه؛ وصاروا أعلاماً فى فنهم.. لكنَّ الظلام الذى جلب إلى نفسه الخوف، هو نفسه الذى عاونه أيضا على أن يكبح جماح نَفْسِه بسرعة؛ ويهيىء له أن يتقمص شخصية دوره الذي تدرب عليه.. ولم يقل جورج سوى جملتين اثنتين حتى أوقفه الصوت الهادر وسط الظلام:

■ **جورج أبيض.. كفى..**

وتوقف الشاب وهو لا يدرى ماذا تعنيه كفى هذه:.. أإعجابٌ أم ازدراء؟"

وكيف تكون أيهما بهذه السرعة.. لكنه لا يملك إلا أن يصمت.. وإلا أن يحملق فى الظلام الذى بدأت تخف حدته؛ ويستأنف صاحب الصوت - وقد بدأت هيئته تشكل كشبح تلمع صلعته فى الظلام:

> يا بني.. لست أنكر ما فيك من مزايا تلائم التراجيديا.. هذه الهيئة المهيبة.. وخطواتك العملاقة.. وتعبيراتك الواضحة التى لا تخلو من براعة.. لكنَّ صوتك لا يصلح للمسرح أبدا.. خذ بنصيحتي؛ واجمع حقائبك؛ وعد إلى حيث أتيت؛ ولا تفكر فى المسرح إطلاقا!"

وثبتتْ عينا "جورج" على إصبعه الممدودة كأنه قاض يصدر عليه حكماً بالإعدام.. ثم ترك خشبة المسرح يجر ساقين خائرتين.. كانت صدمة قوية انهارت بها كل آماله؛ وبددت جهوده الطويلة فى لحظات خاطفة؛ فانسل من بوابة المسرح يستقبل الطريق والدموع تملأ مقلتيه.. وسار لا يدرى من أية وجهة يتخذ طريقه كالضائع يواجه حصارا من حوله.. لكن أحدا لم يحس به.. كما انعدم إحساسه بمن حوله؛ فصار يتخبط يمينا فيحتج بأناس؛ ويتخبط شمالا فيصيح به آخرون؛ لكنه لا يأبه لأى من ذلك.. هى النهاية إذن.. هكذا وبهذه البساطة ينهار كل شىء؟!

وبدأت السماء تمطر رذاذا.. مما اضطره إلى الدخول فى أول محل يقابله. جلس وطلب مشروبًا؛ وصار ينظر إلى باريس من خلف الزجاج الذى انسابت عليه حبات المطر نظرة امتنان وتعاطف. كان حينذاك في الرابعة والعشرين من عمره، السن التى ينعم فيها الشباب بمباهج الحب والحياة. لقد تنازل عنها كلها ووهب حياته للمسرح؛ وها هو ذا ينتهى من حيث بدأ.. إلى لا شىء..

يصل "جورج" أخيراً إلى حجرته فيلقى بنفسه على الفراش وينفجر باكيًا ينعي حبَّه الذي وهبه المسرح وعمره الذى ضاع.. ويظل مستلقيًا هكذا؛ حتى يستغرقه النوم دون أن يخلع ملابسه.. يستيقظ بعد ثبات طويل؛ والعالم فى رأسه مازال يدور.. ينظر إلى المرآة؛ فلا يتعرفُ على نفسه؛ ويدعك جبهته بشدة مستنكراً ما يراه وهو يحدث نفسه مهدداً متوعداً: "إما أنا أو هو".

ويعود مرة أخرى إلى الطريق ينفث فى ثورة..

**فى غابة بولونيا:**

ليس من السهل على من يولدون فى عشقهم للمسرح ويشبون بين ربواته؛ أن يستسلموا للهزيمة بعد أول نزال.. وقد انقضى بعض الوقت حتى استطاع "جورج" أن يفيق من صدمته ثم شرع ينفذ خطته التى قر قراره عليها..

اشترى كتابا فى "فن الإلقاء"، كان يُعد من أشهر الكتب فى هذا المجال حينذاك، وجمع رفاقه الذين اخفقوا فى اجتياز الامتحان وأصابهم ما أصابه، ليذهبوا جميعا إلى غابة "بولونيا" وهى غابة ضاربة في القدم، وتدين بشهرتها لنابليون الثالث الذى مَلَّكَها لبلدية باريس ومنحها مليون فرنكا لتحسينها؛ وانشئت بها الحدائق على نفس نمط "هايد بارك" بلندن، وهناك اختارت الجماعة مكانا



خلوا من المارة ووضعوا خطة للإخراج بعد أن أحضروا إحدى المسرحيات ووزعوا أدوارها عليهم، وصاروا يقسمون أنفسهم إلى فريقين؛ يقف كل فريق فى ناحية ويبدأون الإلقاء، ثم يبتعدون شيئاً فشيئاً ويعيدون الأداء، يدربون أنفسهم على طريقة الوقف ومدته؛ وعمق الصوت؛ ومخارج الألفاظ؛ وطول الجمل وقِصرها؛ وتقوية الذاكرة والحركة المدروسة. وكان شركاؤه جميعهم من الفرنسيين؛ وكان "جورج" وحده الأجنبيَّ فيما بينهم.. لكنَّ إجادته اللغة الفرنسية وتأقلمه السريع، خفف كثيراً من حدة الموقف الذي وجد نفسه فيه باعتباره الأجنبي الوحيد.

على أية حال كانت صحبة مرحة.. جمعهم الشباب والهواية ورقة المشاعر وعشقهم للمسرح؛ فجعل كل هذا منهم فريقاً متجانساً. كانت من بينهم فتاة تُدعَى "بلانش"، تميزت بجمالها الحالم ورقتها الآسرة وطبعها المرح. كانت تبدو لمن يراها كـ"أوفيليا هاملت" فيما توحى به من مشاعر.. وكانت تعامل الجميع بمودة ظاهرة، لكنها منحت جورج إهتماما خاصاً؛ ورأتْ فيه فارسها القادم من بلاد الشرق على بساط سحرى؛ أما فارسها فلم يكن لديه حينذاك ما يعطيه إياها أو غيرها وقد وهب المسرحَ كلَّ ما عنده.. وكان الرفاق يذهبون معا بعد الانتهاء من تمرينهم اليومي للتنزه ومشاهدة الوافدين إلى الغابة؛ المترفين الممتطين خيولهم؛ وعامة الشعب راجلين هم وأولادهم يسيرون على أقدامهم. كانت الغابة متنفسهم جميعاً. ولم تكن هذه المناظر تشد "جورج" أيضا بالقدر الكافي؛ فكان يفضل أن يبقى وحده والكتابُ فى يده؛ وتبقى الفتاة إلى جواره ترقبه فى صمت؛ وترفع خصلات شعره المجعد كلما انسابتْ فوق جبهته؛ فقد ارتضتْ لنفسها أن تلازمه؛ وأن تذعن لطبعه؛ أما هي فكانت تحب فيه الغموض والرجولة وتأنس بجواره؛ على أنه كان يعتريه أحياناً بعض الألم لما كانت تحسه من انصرافه عنها.. ولم يكن ذلك على أية حال سبيله دائماً؛ فقد يحدث من وقت لآخر أن يتحسس أناملها عن غير قصد.. وقد يحدثها حيناً عن أوجه الشبه بينها وبين "أوفيليا"، وكانت هذه اللفتات الصغيرة تحدث فى نفسها أثراً جميلاً.

ومرت على علاقة الشاب والفتاة أشهرٌ قاربتْ العام، ولم تتطور العلاقة بينهما عما ابتدأت به من صداقة وفورة لا تعرف السبيل إلى العواطف المشبوبة.. مما زاد الفتاة أسفاً واستسلاماً.

على أنهما بالرغم من ذلك؛ لم يعدما لحظات سعيدة تومض فى حياتهما نوراً ودفئاً؛ مثلما كان يحدث فى تلك الأمسية؛ عندما كان يتنزهان على ضفاف نهر "السين" وقد تشابكتْ أياديهما.. كان جورج مرحًا مبتهجًا على غير عادته ودون مسوغ ظاهر؛ كمن واتاه الحظ بغتة فأسكره بنشوة فياضة. وفى هذه اللحظات يتوقف طربه فجأة؛ ليوسد وجهها بين راحتيه ويجعل من عينيها مرآة لعينيه؛ وتضطرب الفتاة وتتلاحق أنفاسها، وتعربد الفرحةُ فى صدرها وهى تقول لنفسها: "إن الله قد من عليه أخيراً بالشفاء!".

وطفق الشاب يحدثها عن طموحه وآماله، وهي تنصت إليه متلهفة وقد توقعتْ بعد كل لفظة؛ أنه لا بد منتقل إلى حديث القلب للقلب، لكنه ينهى الحديث فجأة.. ويصل إليها ليقبل مؤخرة أنفها بطريقة خاطفة ثم ينتهى كل شىء؛ وتشعر الفتاة كما لو كان قد قُذِفَ بها من عل.

وعلى الرغم من خيبة أملها فيه.. إلا أنها أحست بالسعادة تسرى - سريان المخدر - فى أوصالها؛ وتغمض عينيها للحظات لتستبقى هذه المشاعر دفينة بين جوانحها؛ ثم تغلق عليها رتاج قلبها. ومنذ تلك الأمسية المشهورة أدركت الفتاة أنها تحبه بالفعل حباً صادقاً.. وكان لها معه - فيما بعد - عن ذلك كله؛ حديث طويل وصريح.

**مع الأدب الفرنسى:**

خلال الفترة التى عاشها جورج بفرنسا.. كانت

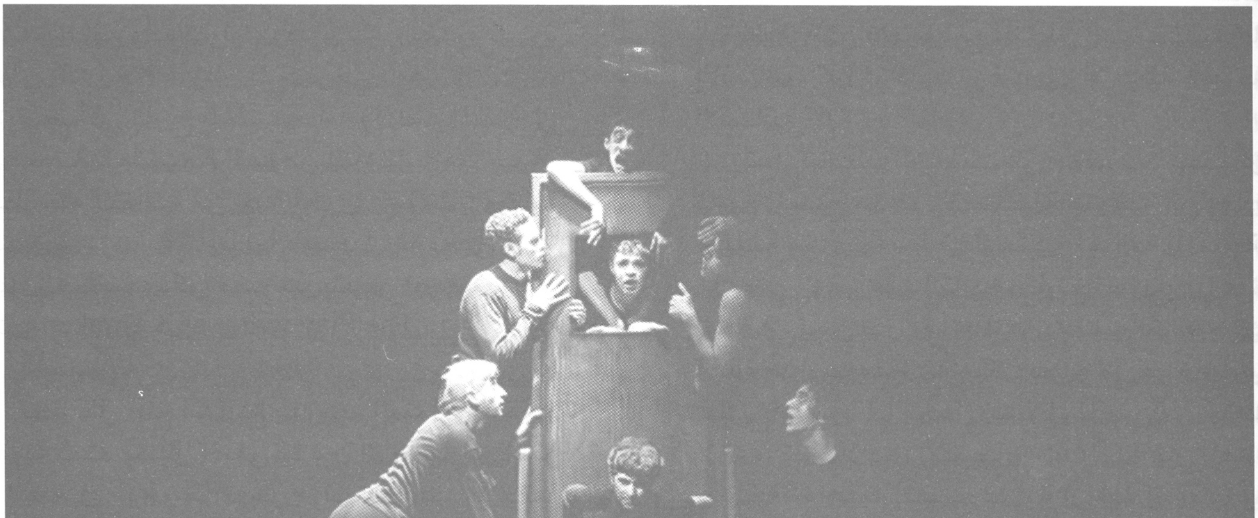


رائحة الحرب العالمية الأولى تفوح بين القديم والمستحدث من نظريات الأدب خاصة والفن عامة؛ وكان جورج أبيض يحب قراءة "فيكتور هوجو" حيث تتكامل شخصيته واتزانه وكرمه وثقته الكبيرة في نفسه.. تلك الثقة التى ربما قد بلغت أحياناً حد الغرور. أما "ألفريد دى موسيه" فكان بالنسبة إليه أديباً ثائراً ضد كل ما يُفرَضُ عليه. كان جورج يعرف السبب الذي من أجله انفصل "موسيه" فيه عن جمعية الأدباء بعد أن كان عضواً فيها؛ ذلك لأنه رفض أن يسير على نهجهم. وقد كان الشعر قبل "دى موسيه" يلتزم بالآداب الاجتماعية الصارمة؛ ثم جاء هو فعمد إلى تصوير المشاعر المشبوبة يصوغها في ألفاظ وتعبيرات لها حرقة النار وعذوبة الماء؛ وهكذا رسم للشعر خطوطاً جديدة؛ وسقاه رحيق الحياة وجذوتها..

وقد انعكس حب "جورج" وإعجابه بهذين الشاعرين فى ترجمته عدداً كبيراً من مسرحياتها وتقديمها إلى جمهور العربية.

# الخطيب...
# والحفر في مفاهيم المسرح التجريبي

حاتم حافظ
مصر



مشهد من مسرحية (مجرد استفهام لا أكثر) إخراج عقيل الخميس، ضمن المسابقة الرسمية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته ال"22"

يؤسس محمد سمير الخطيب لموضوعه المعنون "تجليات المسرحانية في خطاب العرض المسرحي.. دراسة في المسرح التجريبي المصري المعاصر" على خلفية من بعض المسلمات المنهجية، أولها الاعتقاد في صحة مقولات التاريخية الجديدة. والتاريخية الجديدة - خصوصا لدى فوكو - تفهم التاريخ بمعناه ما بعد الحداثي، أو بتعبير دريدا التاريخ بالحروف الصغيرة "history" وليس بالحروف الكبيرة "History".

## في البدء

بدء ذي بدء.. تلك ليست شهادة مجروحة، فعلى الرغم من الصداقة العميقة التي تربطني بالناقد والباحث المسرحي محمد سمير الخطيب، فإن كتابتي الآن عن رسالته للدكتوراة - والتي حصل بها على درجة الدكتوارة بمرتبة الشرف الأولى - يوم الأربعاء قبل الماضي - تظل مدفوعة باعتقاد لا شبهة فيه في أن الباحث واحد من أهم النقاد الشباب في مصر إن لم يكن أهمهم. يستند اعتقادي في ذلك على أرضية عدد كبير من المقالات التي نشرها الخطيب في عدد من الإصدارات والدوريات، فضلا عن رسالتيه للماجستير والدكتوارة، وكلها تشي بقدرة كبيرة على "قراءة العرض المسرحي"، وهي القراءة الأصعب في تاريخ النقد بعامة والنقد المسرحي بخاصة، لطبيعة العرض الزمنية من جهة، ولطبيعته الثقافية من جهة أخرى. كما تشي بعقلية منهجية مؤسسة تأسيسا فلسفيا وتاريخيا. لهذا أعد الخطيب مفكرا مسرحيا بتعبير فيرجسون في كتابة The Play writer as a Thinker .

## تأسيس

لقد ظل علم التاريخ يُدرَس باعتباره مسيرة لغوية تمتد بشكل خطي ما بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وهو ما فرض دراسته باعتباره حقبا متصلة بلا انقطاع. هذا الانقطاع الذي تم تجاهله من قبل دارسي التاريخ - والتاريخ الثقافي بشكل خاص - باعتباره شيئا لا وجود له، أصبح محور اهتمام الدارسين بعد ١٩٦٨، ليس هذا فحسب، بل إنهم تجاهلوا الصيغة الخطية للتاريخ باعتبارها مركزية ميتافيزيقية - بتعبير دريدا - واستبدلوها بالصيغة الرأسية التي تهتم بالانقطاعات التي تميز التاريخ، وبمعنى أبسط فإن أصحاب النظرية الثقافية والتاريخية الجديدة يتصورون أن التفكير التقليدي للتاريخ باعتباره امتدادا في الزمن ينطوي على خدعة لأنه لا يلتفت لفكرة الانقطاعات التي هي - في مفهومهم - أساس حركة التاريخ نفسها، ففيها تتجلى صراعات القوة بين الخطابات التي تشكل مفهوم ما، ومعنى ما، وفكرة ما.

دراسة التاريخ بهذا الشكل وفر عددا من الدراسات البينية التي لا حصر لها، لهذا قيل إن الدراسات الثقافية تجمع بين كل المعارف في سلة واحدة متجاهلة حدود كل حقل معرفي، وهو ما عبرت عنه جوليا كريستيفا حين سؤلت عن الدراسات الثقافية قائلة "هي كل شيء"، لهذا لن يمكن لأي قارئ أن يتعرف بدقة على تخصص أي من المشتغلين بالدراسات الثقافية. هذه الخصيصة نفسها سوف يتعرف عليها قارئ رسالة الخطيب، فهذا التنقل الحر أو "اللعبي" بين حقول الأدب والفلسفة والمسرح والتاريخ وعلوم الاجتماع والنفس ليس تعبيرا عن "معرفة موسوعية" بقدر ما هو تعبير عن فهم حقيقي لاستراتيجية الدراسات الثقافية، التي تتعامل مع المناطق البينية للمعرفة الإنسانية، كما لو كانت ترغب في الإحاطة بالمعرفة الإنسانية كلها.

يقول محمد الخطيب في مقدمته " يبدو أن تاريخ المسرح ما هو إلا سلسلة متوالية من إعادة صياغة مفاهيمه، طبقاً للحقب المعرفية المتعاقبة" ما يعني الوعي بأن التاريخ - تاريخ المسرح في هذه الحالة - ليس تاريخا ممتدا ينقسم لعدة حقب (عدة مدارس متوالية مثلا) بقدر ما هو تأسيس على تأسيس، ما يجعل تبدلات المعنى من حقبة لأخرى تفاعلا بين الانقطاعات. ولهذا فإن "إعادة صياغة مفاهيمه" تصبح عملية ثقافية إيديولوجية بالأساس، كمحاولة مستمرة لتوفيق الأوضاع للحفاظ على المكانة، وما يفضح هذه العملية ويفضح إيديولوجيتها هو اعتقالها ما بين حدين، تحديدا في منطقة الانقطاع.

يحفر الخطيب في المفاهيم المؤسسة للمسرح التجريبي في منطقة الانقطاع، وهي منطقة شائكة للغاية لأنها تشتغل على مفاهيم في حالة حراك معرفي، في حالة تبدل المعنى، لهذا لم يلتفت إلا بقدر محسوب للتقنيات، بالمخالفة لما فعله من سبقوه لدراسة المسرح التجريبي، على أهمية ما فعلوه. ولتوضيح ذلك يمكن لنا استعارة عملية تحول الدودة إلى فراشة، ثمة منهجيتان أو استراتيجيتان: الأولى دراسة أي من مراحل هذا التبدل، إما الدودة أو الفراشة، والثانية هي ما يفعله محمد الخطيب في رسالته وهو دراسة

لحظة التبدل بين الحالتين، ولهذا فإنه يحفر في التخوم ما بين المرحلتين، لأنه ليس ثمة تحديدا قاطعا بين مرحلة وأخرى، فلحظة التبدل بين الدودة والفراشة أشبه بلحظة العرض المسرحي، من يمكنه القطع بوجود معنى محدد بينما تكون المعاني كلها في لحظة تشكلها.

لهذا يقول الخطيب "الدراسات السابقة انطلقت من إشكالية تعريف ما هو التجريب، لكن الباحث هنا سينطلق من إشكالية كيف تكون التجريب، السؤال الأول ينطلق من الماهية، أما السؤال الثاني ينطلق من الكيفية. إن انحياز الباحث للسؤال الثاني يساعده في فحص كيف أعاد التجريب أرضنته أو أقلمته Retterritorialisation في المدينة وصنع من نفسه مشهداً واحتل موقعاً بين الخطابات الموجودة في الثقافة". هذه الأرضنة (من أرض) أو أقلمته (من إقليم) أو تبيئته (من بيئة) تتعلق بالثقافة نفسها أكثر مما ترتبط بمجموعة التقنيات التي يشتغل بها المسرح التجريبي، بمعنى أن المسرح التجريبي المؤسس غالبا على خلفيات ثقافية بيضاء (نسبة للجنس الأبيض) خاض صراعا للقوى الثقافية بين أفكار تقليدية حاولت التشبث بالـ "مكانة" وأفكار تجريبية حاولت زحزحة الأفكار التقليدية وبنياتها وأنساقها. فليس موضوع دراسته هو البيئة الثقافية أو النسق الثقافي الحاكم الذي غزاه المسرح التجريبي، ولا أيضا المسرح التجريبي نفسه بما هو حضور فني شمل عقدين من الزمن، ولكن حركة التاريخ الثقافي بين هذا وذاك إذا جاز القول هو موضوع هذه الرسالة.

تبقى ملاحظة يدلل عليها الخطيب نفسه قائلا "مع الأخذ في الاعتبار أن مفهوم التجريب مفهوم مرن يستعصي على التعريفات الثابتة، لأن حصره في تعريف واحد يُفرغ هذا المفهوم من طاقته الثورية وينمّط نوعاً معيناً من العروض بوصفها تمثل التجريب الأمثل كتيار مستقل يضاف إلى مركزية الخطاب المسرحي السائد ويصبح له سمة المؤسسة".. ما يعنيه أن النسق الثقافي للتجريب في صراعه مع النسق التقليدي لا يستهدف الحلول محله، ولا شغل "مكانته" وإلا لكانت المسألة أشبه بصراع الأفكار التقليدي بين "القديم" و"الحديث" وبين "الأصالة" و"المعاصرة"، لأن التجريب كما يفهمه الخطيب ليس نسقا وإنما صيرورة، لهذا لا يهدف التجريب إلى زعزعة نسقا ما لشغل مكانه ومكانته ولكن يسعى لزعزعة كل الأنساق بما فيها نسقه حتى لا يتحول هو نفسه لنسق، أو بمعنى أصبح حتى لا يتحول هو نفسه إلى أيديولوجية أو سلطة أو نظام. بهذا يكون من الخطل الحديث عن المسرح التجريبي كمدرسة فنية، ولن نكون مندفعين لو أسميناه "التخريب" بدلا من التجريب، فهو يسعى لتخريب كل مسلم به في الثقافة.

وإن كانت هذه الملاحظة نفسها هي ما تستدعي التعليق. ففي ظني الشخصي أن التعامل مع التجريب بهذا الشكل ينطوي على خديعة أكبر، لأن الثقافة البيضاء التي صنعته لا يمكن تجاهل أيولوجيتها، لأنها في محاولتها تخريب أو زعزعة المسلمات الثقافية، كانت تنطلق من أرضية اقتصادية مرتبطة بما يعرف بالسوق الجديد، فلكي تفتت السوق كان عليها أولا أن تفتت القيم التقليدية التي قد تحول بين الاقتصاد وبين عولمته، كان عليها أيضا أن تفتت المفاهيم والأفكار والمعاني المرتبطة بهذه القيم، كالأبوية والوطن والله.. السوق نفسه يحل محل هذه الأفكار.

## المسرحانية

تبقى نقطة مهمة تتعلق بترجمة theatricality إلى مسرحانية بدلا من المسرحة، وهي ترجمة بررها الخطيب بقوله "وقد ترجم الباحث هذا المفهوم بالمسرحانية، بدلاً من المسرحة المتداول في بنيتنا الثقافية التي تشير إلى تقنية جمالية فقط وتعني الانتقال من وسيط إلى وسيط آخر، مثل حالة الانتقال من وسيط الكتابة إلى وسيط الفرجة، أو من الجنس الأدبي إلى الجنس المسرحي. أي أن لمفهوم المسرحة حمولة معرفية، تجعل الباحث في مأزق ووضعية ملتبسة حول طبيعة الاشتقاق الصناعي لهذا المفهوم" وهي فكرة قابلة للجدل، وهي في الوقت نفسه دليل منهجي على استراتيجية الباحث، فالباحث التفت إلى التحميل الثقافي للترجمة (الصحيحة بالمناسبة) متجاهلا أن الترجمة التي ارتضاها عليها مآخذ لغوية. وفي رأيي أن المسرحانية دللت أكثر على

موضوعه رغم أن المسرحة أكثر دقة على المستوى اللغوي. لهذا أمكن فهم مبرره الذي أكده بقوله "أعطى الباحث المسرحانية معنىً جديداً بوصفها عملية داخلية في صناعة الحدث المسرحي تتم بواسطة عوامل واعية أو لا واعية طبقاً لمقتضيات كل ثقافة وسلطتها المعرفية". والفارق بين التحميل الثقافي للترجمتين في العربية أن الأخيرة "المسرحانية" تدلل على أن ما يميز المسرح ليس فحسب قابليته للعرض، لأن يكون مسموعا ومشهودا" وإنما أيضا أن يكون حضورا ثقافيا تتشابك فيه كافة الخطابات المهيمنة وغير المهيمنة.

يقول الخطيب "الباحث يتعامل مع مفهوم المسرحانية الذي يعتمد على المجاز والاستعارة واللعب والغياب والاختلاف، باعتباره جملة من العمليات تحفر تحت مفهوم التجريب ذاته وتؤسس لحقيقة العرض المسرحي التجريبي، على عكس المنحى التقليدي الذي تعامل مع المسرحانية بوصفها عملية خارجية تحويلية في الأساس فقط يقوم بها مبدع بطريقة واعية. من هنا، يأخذ التجريب معناه من مفهوم العود الأبدي بوصفه رجوعاً إلى الذات المسرحية لا من أجل التماهي معها بل أجل مراجعتها، وتغدو مسرحانيته نقط ارتكاز لقوى مقاومة داخلية لا تلتزم بأيديولوجية معينة. وفي تصوري أن الخطيب بهذه الفقرة أوجز الرسالة برمتها. وذلك لأنها لا تكشف فحسب المفاهيم المؤسسة للدراسة وإنما تكشف أيضا عن النتائج التي توصل إليها، وهي في رأيي نتائج تثير الأسئلة ولا تطمح إلى الإجابة عنها.

### إضاءات

للخطيب في هذه الرسالة عدة قراءات تستأهل التوقف عندها، منها قراءة عرض الضفيرة لنورا أمين بداية من قراءة العرض في سياقه الفضائي الكبير، لأنه لم يكتف بالمفاهيم التقليدية التي تناولها النقد والخاصة بالفضاءات كالفضاء الدرامي والفضاء المسرحي والفضاء اللعبي وغيرها من المصطلحات ولكنه وسع من مفهوم الفضاء ليستوعب علاقة الفضاء الذي جرى فيه اللعب بالفضاء المديني كله. لهذا قرأ علاقات الفضاء الحاوي للعب المسرحي (مسرح التاون هاوس) بالفضاء المديني في الخارج، فقرأ فضاء التاون هاوس في علاقته بوسط المدينة حيث كشف عن فضاءين لوسط المدينة: فضاء رسمي تابع للمؤسسة الثقافية مركزه ميدان العتبة الذي يضم مسرحي القومي والطليعة، وفضاء غير رسمي (هامشي) يتحدد في مثلث "مركز التكعيبة" - "التاون هاوس" - "أفتر إيت"، وما بين الفضاءين يقف "أتيليه القاهرة" كفضاء بين بين، فضاء حداثي مغلق على نفسه.

هذه القراءة أفضت إلى إضاءات كثيرة في فضاء العرض نفسه، حيث قدم العرض في فضاء أشبه بالبيت الذي يحتضن الشخصيات وجمهور العرض معا، بما يشي بأن الشخصيات والجمهور - حين يغلق عليهم باب البيت. يصبحان معا العائلة التي تنضم في سهرة ما بعد العشاء لا للتفكير في أحوالها فقط بل في مراجعة بنيتها العائلية ومفاهيمها القبلية أيضا. هذا الفضاء المغلق يهدد الجمهور لأن كل الجراح التي سوف تنكأ في العرض تمسه مسا بالغا حد الألم. ومن ثم فإن نكأ المسكوت عنه في العرض يدعمه الفضاء نفسه الذي يحوي المكان باعتباره فضاء هامشي غير تابع للمؤسسة.

وفي رأيي أن قراءة الخطيب لعرض الضفيرة كان من أنضج القراءات في توزعها بين فصول الرسالة.

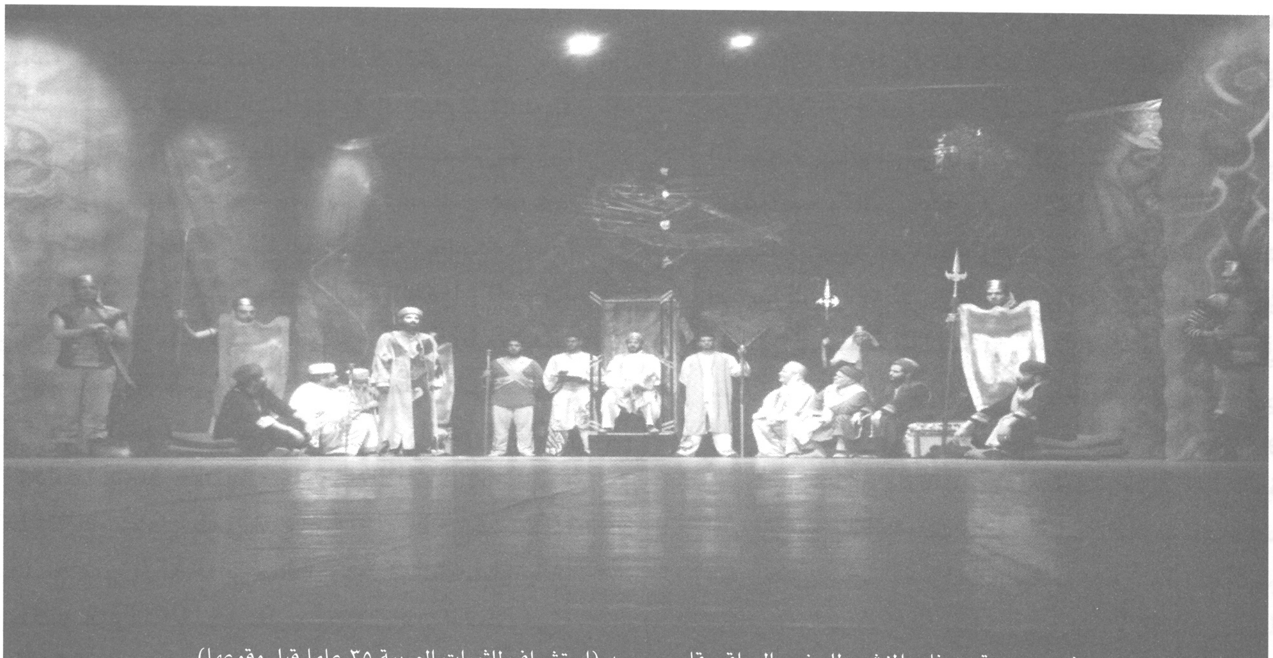
### خاتمة

هذه قراءة مقتضبة للغاية لرسالة الخطيب، وفي ظني أن أية قراءة لن تصلح بديلا عن قراءتها هي نفسها، فرغم أنها رسالة مرهقة للغاية للغتها الأكاديمية الرصينة، ولاستخدامها عدة تقنية من هنا ومن هناك، ولتعاملها مع معارف فلسفية واجتماعية ونفسية، فإنها ممتعة للذين يستمتعون بإطلاق خيالهم وفكرهم بعيدا عن نوافذهم الضيقة.

# تقنية التناص في الخطاب المسرحي

## دراسة تحليلية في مسرح قاسم محمد من عام ١٩٧٤ إلى ٢٠٠٣

محمد سمير الخطيب
مصر



في مسرحية مدونات المنشود للمخرج العراقي قاسم محمد (استشراف للثورات العربية ٣٥ عاما قبل وقوعها).

نستعرض في هذه الصفحات مناقشة رسالة الماجستير بعنوان "تقنية التناص في الخطاب المسرحي دراسة تحليلية في مسرح قاسم محمد من عام ١٩٧٤ إلى ٢٠٠٣" للباحث عامر توني بالمعهد العالي للنقد الفني، تحت إشراف من الأستاذة الدكتورة نهاد صليحة والأستاذ الدكتور حسن عطية، وناقش البحث الأستاذ الدكتور مصطفى رياض، والأستاذ الدكتور نبيل صادق. وقد أشادت لجنة الحكم والمناقشة بالبحث وفرادته لتناوله المناهج والنقدية الحديثة في قراءة النصوص المسرحية للكاتب والمخرج العراقي الراحل قاسم محمد من جهة، ومن جهة أخرى تناول شخصية مسرحية هامة لم تنل الحظ الكافي من تسليط الضوء على إبداعاتها المختلفة من كتابة وإخراج.

يعد البحث محاولة جادة لدراسة التحول في النسيج الدرامي بعد دخول التناص ساحة الخطاب المسرحي، ووعى المبدعون بأهميته فأحدث تغيرات كثيرة على مستوى الكتابة الدرامية وفي بنية الأعمال المسرحية، وتعد نصوص قاسم محمد مثالاً بارزاً على وعي المبدع بأهمية التناص فساهم ذلك في بلورة خطابه المسرحي. فعمد الباحث إلى رصد التغيرات على الخطاب المسرحي لقاسم محمد من منظور تقنية التناص، وكشف عن تناصات النصوص المختلفة التي جعلت خطابه المسرحي نص مكتنز بالدلالات التي تحيل إلى معاني عديدة ليصل في النهاية إلى بلورة أسلوب فني يفتح موروث الثقافة العربية لإنتاجه من جديد طبقاً لرؤيته الفكرية ومتسلحة بروح عصره ومعارفه.

وبصورة سريعة لو نظرنا إلى عنوان البحث والمحدد بفترة تاريخية معينة، نجد أنها وضعت الباحث بين خيارين: الأول استعراض تاريخ نصوص قاسم محمد من وجهة نظر المنهج، والثاني انتخاب نصوص بعينها، تكون مجالاً لتطبيق المنهج. أما الخيار الأول، فمن المتعذر المضي في ركبه، لأنه يضيع على البحث فرصة أن يعمق التحليل، وأن يختبر قدرات المنهج على الغوص في النصوص. لذا، كان الخيار الثاني هو السبيل الذى مضى البحث فيه، فاختار الباحث ثمانية نصوص فقط وهي كان يا ما كان ١٩٧٤، طال حزني وسروري ١٩٧٧، حياة أو موت قميص ١٩٨٠، مساء التأمل ١٩٨٦، رسالة الطير ١٩٩٩، أقنعه وأقمشة ومصائر ٢٠٠٠، مدونه المنشود بين المفقود والموجود ٢٠٠٣. من مجموع نصوص الكاتب والمخرج الراحل قاسم محمد.

وعلى مدار فصول الرسالة حاول الباحث إثبات أن التناص مكوناً أساسياً في بناء نصوص قاسم محمد. سواء وعى الكاتب بذلك، أم لم يع. ليثبت في النهاية أن ظاهرة التناص هي خاصية أساسية لأي نص إبداعي وتصحبه دائما في مراحل تكونه، لتفتح النص الإبداعي وعلاماته على النصوص الأخرى كأنه ملتقى العديد من اللغات التي تدخل في ثنايا النص الإبداعي.

لذا، تكمن أهمية التناص من وجهة نظر الباحث عند تطبيقه على الخطاب المسرحي في أنه أحد الوسائل الهامة التي يلجأ إليها المبدع لعصرنة التناص وردم الهوة بين التراث والمعاصرة بواسطة أنساق اللعبة المسرحية والثورة على الأطر المألوفة التي لا تقوى على الانفلات من هيمنة الموروثات، أي أن التناص يجعل من النص الإبداعي يعيد تشكيل الخطابات والنصوص المختلفة وإعادة النظر فيها ومراجعتها. كأن التناص يدخل في استراتيجية مزدوجة وهي القراءة - الكتابة يكون فيها القارئ أو المتفرج الرهان لفك شفرات النصوص ومتلقي إيجابي في صناعة المعنى لأن المعنى ينتج عبر اللعب بالدوال والمدلولات التي تنسحب على آليات اللعبة المسرحية بين المتلقي والعرض المسرحي. من ثم، يصبح التناص هو وسيلة يلجأ إليها المبدع لمناهضة المعاني المستقرة التي ترسخها الخطب المعرفية المختلفة ومناهضتها من داخل لغتها لتفكيك دوالها ومدلولاتها السائدة.

لذا كانت تناصات قاسم محمد جعلت نصوصه من وجهة نظر الباحث لا تشذ عن هذا التوجه المعرفي لأنه حاول طرح رؤيته الفكرية بالاستعانة بالتراث لمراجعة القيم والأفكار فصنع نصاً يتضافر فيه المعرفي بالجمالي فتحولت نصوصه إلى مجرة مليئة بالأفكار والتيارات قابله للتأويلات المختلفة، تمتص من التراث بعض الأفكار ومحاكاته ووتتفاعل معه عبر عمليات الحوار، والنقد،والأسلبة، والباروديا، والتهجين، والسخرية.

بدأ الباحث الفصل الأول بتعريف مفهوم النص مستفيداً من الأدبيات النقدية الغربية والعالمية، واستعرض الباحث التعريفات المختلفة للنص من

كريستيفا "مبني على طبقات وتتكون طبيعته التركيبية من النصوص المتزامنة له والسابقة عليه"، إلى بارت بوصف النص "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله"، مروراً بالتعريف العربي للنص. من خلال التعريفات المختلفة يصل الباحث إلى نتيجة مفاداها أن التناص هو شرط حتمي لوجود أي نص. ثم قام الباحث باستعراض آراء كريستيفا وتأويلها للتناص وسعيها إلى البحث في الإنتاج النصي، وإنشاء علم سيميائي جديد، هو السيمناليز، تخالف به سيميائيات التواصل، وسيميائيات المعنى، عبر تطوير مفهوم الحوارية الذي صاغه ميخائيل باختين، وبارت الذي يرى أن النص هو عبارة عن جيولوجيا كتابات ومنصة مفتوحة للتناص، وجينيت الذي يبحث عن شاعرية النص التي تتحقق عن طريق التنقل النصي والعلاقات التناصية التي يعقدها النص مع غيره من النصوص.

استعرض الباحث بعد ذلك رأي النقاد العرب عبد القادر الجرجاني وابن المنظور وتعرضهم لمفهوم السرقة الأدبية، ومن المحدثين محمد مفتاح وسعيد يقطين ومساهمتهم المختلفة في تعريف التناص طبقاً للمشروع النقدي لكلاً منهما، ثم يقوم بعد ذلك بتعريف مفهوم الخطاب المسرحي من منظور إذا كان النص هو تناص، فإن الخطاب له وظيفتين الأولى: معرفية ترتبط بالتشكيل المفهومي والدلالي للمعارف الداخله في النص وتحدد إنتاجيته، اما الوظيفة الثانية وهي تداولية حيث يصبح الخطاب المسرحي هو السياق الذي يضع النص الإبداعي في منطق التداول في المسرح، بوصف الخطاب هو، رسالة، تحمل مضموناًموجهاً من مرسل (فرد، أو مؤسسة) إلى متلقي (فرد، أو جماعه)تمر بمرحلتين، الأولى الإيصال، والثانية التأثير والغرض فيها تحقيق العملية الاتصالية بقصد التأثير.

لقد وعى الباحث أن كل ناقد من كريستيفا وبارت وجينيت وغيرهم، حاول ابتكار نموذج القراءة يتوائم مع مشروعه النقدي واستخدم التناص كتقنية منهجية تساعده على الاقتراب من النص، لذا، لم يحدد الباحث استراتيجيته القرائية التي ينطلق منها لقراءة نصوص قاسم محمد ليصبح نصه البحثي علامة حرة غير خاضعة لأيديولوجية أي ناقد آخر. ولكن هذا لا يمنع من أنه استخدم أفكار كريستيفا حول الإنتاجية، وأفكار جينيت حول النص الطرس والتوالد النصي والميتانصية، ويفتح مفهوم إنتاجية النص لدى كريستيفا على أفكار بيير زيما فيضفي على التناص مفهوماً سوسيولوجياً، ويجعله حلقة وصل بين داخل النص وخارجه، فيعيد النظر عن طريق تأويل التناص في علاقة النص بالمجتمع. كما أن الباحث اعتمد على أن الطبيعة الإجرائية للتناص بأنه منهجية وفلسفية ترتكز على جملة من المعايير منها معيار القصدية فيتأرجح التناص من تناص واعي إلى تناص لاواعي، أي أن التناص لا يتشكل فقط من اللاواعي فقط بل هناك قسما منه ذو طبيعة قصدية واعية، من قبل المبدع ونتاج القراءة المختلفة المختفية في أعماق الكاتب. ونلمح ذلك بقول الباحث "إن التناص هو صورة من الاحتذاء، والاقتفاء للمبدع، ينطلق منها إلى تفكير مثقف سابق، يستوحيه عبر التأثر بمقولاته، وطرق معالجته للسير على منواله، وقد يكرره، أو يعارضه سعياً إلى تجاوزه، انطلاقاً من اختلاف المواقف، والانتماءات، التي لا تعود إلى ذاته، بل قد تختلف معها المعالجة".

فاستخدم الباحث التناص على مدار الرسالة بوصفه أداة حفر تكشف عن إنتاجية نصوص قاسم محمد وتمثلها للنصوص التراثية وأنتجه الأساطير التي تنتشر في الثقافة والتي سبقته في كتاباته الدرامية. فتناول الباحث في الفصل الثاني المعنون بأشكال التناص الأسطوري في الخطاب المسرحي

والمكون من مبحثين، الأول منه تعريفات الأسطورة ووظيفتها وعلاقة المسرح بالأسطورة وختم هذا المبحث برصد التناص بين الأسطورة والمسرح. أما المبحث الثاني فتناول أولاً: التناص الأسطوري بالتجلي ثانيًا: التناص الأسطوري بالمطاوعة ثالثًا: التناص الأسطوري بالإشعاع، وقد استعان الباحث في تحليل الفصل الثاني بالمنهج الأسطوري في تحليل الأساطير لأنه يهتم ببنية التفاعلات النصية، وكانت القوانين الثلاثة وسيلة من الباحث للكشف عن تبادل نظم العلامات بين الأسطورة والكتابة الدرامية. ومن هذا المنطلق يرى الباحث، أنه من الضروري الاستعانة بآليات النقد الأسطوري، كمنظومة تقنية، من أجل استجلاء الأساطير المبثوثة داخل نصوص قاسم محمد، من منظور أن الأسطورة نص سابق، يضاف إلى النص الجديد، ويتمطط وفقا للأبعاد الرؤيوية له، ليشكل نصاً جديداً متفرّداً. ووصل إلى نتيجة مفادها هي تمفصل بناء النصوص الأسطورية في النص أقنعه أقمشة ومصائر بلقاء المتناقضات، وتوزعها بين أزمنة السرد والحكي في أزمنة تتقارب وتتباعد في حالاتها النفسية والواقعية، ويقنعنا بانتماء هذا النص إلى كل الأزمنة المعاصرة، ويتضح ذلك من خلال الحوار الذى دار بين البصارة وأحد الأعوان وفتى.

ولجأ قاسم محمد إلى الاستعاري الأسطوري فى حركات الجسد، والسينوغرافيا، فأصبح النص سيناريو يشع فيه الشكل الأسطورى، ليفرض الدلالة عند إخراجها، فأصبحت الصورة كتابة حالمة، تكون دالة وهكذا فإن اللغة، والكلام، والخطاب هو وحدة كلية، أو تأليف دلالي أكان لفظيا، أم بصريا، ويظهر ذلك في الآتي:

١. فى رسالة الطير استطاع قاسم محمد تطويع الجسد، لعناصر الكورال لتحويل الجسد الإنساني إلى التشكل على هيئه طيور، كما خطط للسينوغرافيا لإضفاء الجو الأسطوري، مما ساعد البناء البصري أن يمسك بتلابيب الأجواء الأسطورية، وأن يخلق نظاماً مقارناً للأحداث، والأفكار، وأكد هذا المستوى البصري على الدوال اللسانية الأسطورية، التي تناولها قاسم محمد من كلمات وقفت من الجملة إلى الشكل، فأكد الشكل ما يحتويه المعنى من نسق كامل سمعي، وبصرى ليستدعي دلالة ما، لملئها فالشكل لا يلغي المعنى، بل يقرره، ويجعله رهن إشارته، فجعل لعبة الاختباء من المعنى، إلى الشكل هي التي تحدد الإشعاع الأسطوري.

٢. فى أقنعه أقمشة ومصائر خطط قاسم محمد للإخراج، صوراً بصرية للدلالة على مشاهد الحروب الأسطورية، لإضفاء الجو الأسطوري على النص، لتمثل حالات الحروب الأسطورية، فوظف حركات ملوك رقع الشطرنج، التي قدمت جمالية مسرحية منسجمة العناصر، تقوم على المبدأ الشعائري الطقوسي.

ووصل في نهاية تحليله إلى أن قاسم محمد أنجز حالة طقوسية، جعل فيها الجسد، عضواً مفكراً، لا أداة تؤشرُ، ولا توحي، تتحرك ولا تفعل، تمارس إيماءات تفتقر إلى دلالة.

أما الفصل الثالث المعنونً بأشكال التناص التاريخي في الخطاب المسرحي، ويدرس الباحث في هذا الفصل علاقة نصوص قاسم محمد مع المرجعيات التاريخية وتوظيفها درامياً لتنتج من جديد في نصوصه وانعكاساتها الرمزية في نصوصه وإيحاءاتها الدلالية لتخدم أيديولوجيا الكاتب نفسه.

قسم الباحث هذا الفصل إلى مبحثين الأول بعنوان توظيف التاريخ في المسرح، تعرض فيه للمسرح التاريخي والتسجيلي وعلاقتها بالتاريخ، ثم عرج بعد ذلك إلى إشكاليات توظيف التاريخ في

المسرح. أما المبحث الثاني تناول فيه تناص نصوص قاسم محمد بالتاريخ بصورة مباشرة وغير مباشرة. وتناول في التناص المباشر علاقات التناص التي يعقدها النص من نصوص أخرى خارجية سواء على مستوى الاقتباس، والأخذ، والاستشهاد، والتضمين، وهي عملية قصدية يلجأ إليها المبدع الذي يقوم بامتصاص وتحويل النصوص المتداخلة والمتفاعلة إلى النص الجديد. واتخذ الباحث مثالاً على هذا النوع مسرحية مدونات المنشود بين المفقود، وحلل المسرحية على مستويين هما: على مستوى الأحداث (حضور الاستعمار البويهي، حادثة إحراق الكتب ومحاربة أهل العلم) أما التناص بحضور الشخصيات (أبو حيان التوحيدي، صمصام الدولة البويهى). أما التناص غير المباشر، عرفه الباحث بأنه تناص الخفاء، الذى ينضوي تحته التلميح، والتلويح، والإيماء، والمجاز، والرمز، وهو عملية شعورية، يستنتج الأديب من النص المتداخل معه أفكاراً، معينة يومئ بها، ويرمز إليها، في نصه الجديد. ويتمثل هذا النوع في مسرحية مساء التأمل وبدأ التحليل بالعنوان ثم قام برصد علاقات الانفصال والاتصال ليحدد موقع المسرحية.

أما الفصل الأخير، بدأ المبحث الأول بتناول إشكالية توظيف التراث في المسرح وحضوره فيه، أما المبحث الثاني درس أنواع التناص الأدبي في نصوص قاسم محمد مثل التناص مع الأدب الموروث، بغرض تشكيل نص حداثي يستفيد من تجربة السرد العربي (التناص مع الحكاية الأدبية، التناص الرسائل الإخوانية، التناص مع المقامات). ثم تناول بعد ذلك التناص مع الموروث الشعبي (الحكواتي، التناص مع الموروث الشفاهي)، ثم اختتم الفصل الأخير بتوضيح الأسباب التي جعلت قاسم محمد يهتم بالتراث وإرجاعها إلى ثلاثة أسباب وهي: التأكيد على الهوية، التمرد على الرقيب، قوة التراث في النفوس).

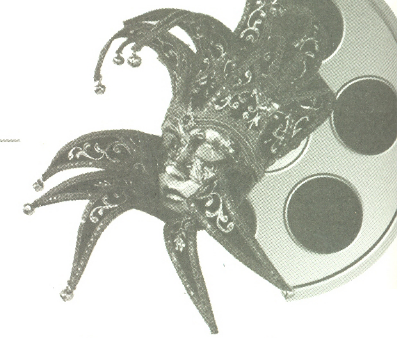
واختتم البحث ببعض النتائج منها أن التناص يعد بمثابة آلية تكون الرؤية بإدخال نصوص مختلفة بطريقة داخلية بنائية في النص الجديد لتنتج معنىً جديداً ودلالات مفارقة لدلالاتها القديمة، مما يتيح لنا فهماً جديداً حين نقوم بتحليل العلاقات التناصية وتداخلها مع نصوص أخرى، فلا يعود النص منغلقاً أو مكتفياً بذاته لأن النص هو قراءة ـ كتابة لنصوص سابقته. هذا ما يجعل الخطاب المسرحي بفضل التناص:

١. بفضل التناص يحاكي منطق العصر وراهنية الظرف، وتعمقت بأثر تلك الثورة استراتيجية التلقي، وترسخت أصول اللعبة المسرحية بين المتلقي والعرض المسرحي.

٢. فعل القراءة التناصية حولت المتلقي إلى صانع للإشارة وقارئ لها ومشارك في معناها بعد أن بحث عما وراء هذه الكلمةخلف الستائر الضبابية.

ثم ينتهي برصد تأثير التناص على نصوص قاسم محمد المختلفة، وتدور حول نتيجة مفاداها أن تناصات قاسم محمد مع العالم جعلت منها وثيقة ترصد الحاضر وتسائل الماضي، كما تراجع قيم النموذج الذي يرسخه الخطاب المعرفي السائد.

وفي النهاية، إذا كان التناص يكشف عن وهم انغلاقية النص واكتفائه، ويعتبر النص منصة تتصارع فيها النصوص المختلفة من دين وسياسة وثقافة، فإنه يكشف عن بعد آخر وهو وهم انغلاق القارئ وتخرجه من نمط القراءة الإسقاطية التي تجعله متلقي سلبي إلى قارئ إيجابي يساهم في صنع المعنى يحاور النص، يفض أنسجته اللغوية من أجل فهم مختلف للنصوص.



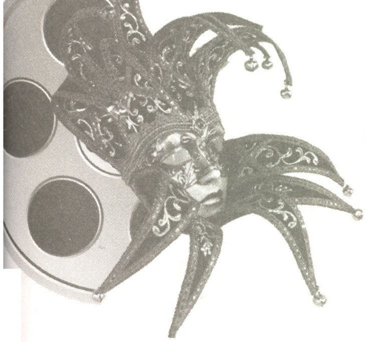
# المونتاج في النص المسرحى.. الأم شجاعة لبرتولد بريشت

منصور نعمان نجم
▪▪▪ العراق

يعود المونتاج بوصفه موضوعاً حياتياً إلى طبيعة الحياة نفسها ، فالمونتاج جنينياً يعتبر فكراً محمولاً من خلال مفهوم المونتاج بين حياة وحياة وقد تجلى ذلك في رسومات (الواسطي ) التي يظهر في واحدة من منمنماته وجود جنين وامرأة عارية في وضع الولادة.

ويتأكد موضوع المونتاج في اللوحات المرسومة التي تضم منظر ومنظر آخر بداخله ، وكأنه بذلك يشكل لقطة متداخلة تضم مكانين في زمن واحد . ويلاحظ أن الفكر الإنساني لم يتوقف عن طرح قضية داخل قضية، وإن التركيب المونتاجي لهذه الأفكار يأتي بوضوح تارة وأخرى مضموراً.

إن الحاجة لفهم طبيعة التفكير المونتاجي سواء في الحياة أوالفنون ، يساعد على تفهم طبيعة الأدب المسرحي الذي يدخل المونتاج في صميم تكوينه، وحسب ما قاله (غوته) : إننا لن نرى في الطبيعة أي شئ منعزل، وإنما كل شئ مرتبط بشئ آخر أمامه والى جانبه وتحته وفوقه) (١).



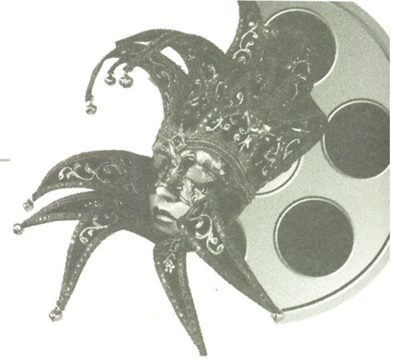
إن النص المسرحي وعبر حقب التاريخ ارتبط بالمونتاج بوصف النص شكل من أشكال التعبير عن الحياة و يأخذ منها بطريقة انتقائية من خلال خيال المؤلف الخصب وخزين تجربته الغنية وبذلك يُعيد إنتاج الحياة ويزج معرفته في جوهر النص وذلك يعني دخول مساحة جديدة قد تكون غير مرئية سابقا.

إن الصور والأفكار الملتقطه من الحياة تتطلب مهارات تقنية كبيرة تقع في صلب عملية مونتاجية في عقل المؤلف والمتعلقة في كيفية ربط (الموتيفات) والحوار والأحداث الذي يعطيها معنى وعليه فأن المونتاج والحالة هذه يعتبر مذابا في عناصر النص المسرحي و يشكل قواماً أساسياً يستند النص عليه عن طريق الربط بين الأفكار والحركة والصوت واللون والانفعالات لخلق عالم مترابط متماسكٌ، يشكل ترسانة الشكل الفني، وفي ضوئه ينشيء المؤلف عالماً متخيلاً إلا أنه عالم مركب مونتاجيا. وكلما كانت حذاقة المؤلف ومهارته ودربته الفنية والجمالية عالية، يغيب المونتاج ويختفي لدرجة عدم الإحساس بوجوده على الرغم من فاعليته النشطة .إن المونتاج يدخل في صلب النص المسرحي سواء ماتنطق به الشخصيات أو ما يتم الإشارة إليه في الإرشادات التي يوردها المؤلف بين هلالين داخل متن النص لأن المونتاج يرسم صورة لعالم مليئ ، عاج بالحركة والانفعال ، مؤسس على الفاعلية النشطة بما يجعله، أشد وتيرة وأعمق تأثيراً . لهذا فأن المونتاج يدخل طرفاً في التعبيرعن رؤية المؤلف للكون والعالم والحياة ويتضح ذلك في طبيعة تركيب الأحداث والحواروالأفكار والشحنات الانفعالية وتبادل المواقف والإرادات المتنازعة والأفكار الصميمية أو المتغيرة أو المقترحة . ويرى تودوروف (إن الأساس ليس الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم إنما الكيفية التي يوردها السارد لتلك الاحداث).(٢)

إن المونتاج هنا يأخذ موقف السارد. بوصف المونتاج يقص حكاية .(٣) باعتبار السارد يعطي الشكل للخطاب، فالمونتاجية تتجلى في النص المسرحي وتؤسسه وتعمقه وتكشف عن خباياه وفضلاً عن ذلك تزيد من عملية التواصل بين الأبطال والتجاذب بين الصور المسرحية لتلك الأحداث إن المونتاج يمثل منظوراً متفرداً لرؤية المؤلف وفي كيفية إدارة دفة الأفكار الفلسفية مونتاجياً بكلمة أدق إنه يمثل درجة من العمق متغلغلة في النص وإن اكتشاف صيغها المختلفة تعبير دقيق عن منظور المؤلف الكوني لعالمه المتخيل ووعيه في استنطاق المتغير من الثوابت والمتحفز من الراكد ، والمتحرك من الراسخ .

وعليه فأن المونتاج يُعد اكتشافاً للعالم الذي نحياه، و الذي يحيله المؤلف إلى عالم متخيل فالمونتاج مرتبط لا بما يقوله المؤلف في النص المسرحي وإنما بكيف يقوله . وهذا يؤكد ارتباط المونتاج لا بالمضمون حسب ، وإنما بالشكل الفني للنص المسرحي فالعلاقة المتفاعلة بماذا وكيف تشكل حجر الزاوية لمنظور المؤلف . وبهذا الصدد يقول( أزنشتاين ) عن المونتاج في أدب بوشكين: (إن بوشكين ، توصل بمساعدة تفصيلين أو ثلاثة تتلائم مع لقطتين أو ثلاث ، إلى إبلاغنا فكرة هي ما وصلت إليه تلك التفاصيل المتعارفة).(٤)

وفي ضوء ما تقدم فأن المونتاج داخل النص يشكل قيمة فنية وجمالية تعكس قدراً كبيراً في طبيعة المتغيرات في الحياة في كيفيات مختلفة في شكلها الفني وعلى وفق ما تقدم فأن المونتاج يشكل حجر الزاوية في النص المسرحي وعلى الرغم من ذلك فأن الموضوع لم يزل غامضاً في حركة المونتاج واشتغال صيغه داخل بنية النص المسرحي . لهذا تم حصر الموضوع بصيغة سؤال على النحو الآتي:



## كيف يكون المونتاج في نص مسرحية الأم شجاعة وأولادها ؟

المونتاج Montage كلمة فرنسية الأصل ، واصطلاحاً كان لصيقاً بالسينما . وفيزيائياً يعرف بأنه (ربط شريحة فلمية ( لقطة واحدة ) مع الأخرى، إن اللقطات ترتبط ببعضها البعض لتكون مشاهد ، والمشاهد ترتبط معاً لتكون مقاطع متسلسلة ) [٥].

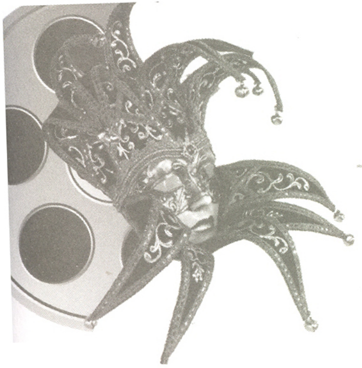
وفي تعريف آخر للمونتاج يقول: ( ترتيب لقطات فيلم وفق شروط معينة للتتابع وللزمن )[٦]. ومعنى ذلك أن قيمة الفيلم تعتمد إلى حد كبير على قيمة المونتاج . وهذا الأمر يشير إليه تعريف آخر يقول فيه إن : (المونتاج الذي يقودنا إلى حيث لم نكن نفكر مطلقاً فيه) [٧]. ويمكن التقاط فكرة وجهة النظر المعتمدة في الأصل على رؤية خالصة لعين غير إنسانية ، عين تتواجد داخل الأشياء [٨]. وبطبيعة الحال ، إن وجود المونتاج ضمن العمل الفني يكون لا لوجهة النظر فحسب ، وإنما يشكل (المونتاج أداة فلسفية مناورة جدلية من الدرجة الأولى) [٩] يستطيع المبدع من خلالها أن ينشئ عالماً متخيلاً مليئا بالصورة المختلفة مما يسمح (بتوليد معنى جديد ، من صورتين مجتمعتين لا وجود له في أي منهما على حدة) .[١٠] ذلك أن المونتاج هنا يعيد بناء الواقع تشكيلياً وفكرياً وبشكل مستقل عن محتوى هذا الواقع الدرامي ، وهذا يعني أن المونتاج عملية تعنى بالتجميع والتحديد والتركيب والتنسيق والقطع واللصق والسلاسة والسياق وترابط التتابع في وقت واحد[١١] تهدف إلى إنجاز عملية تحول للواقع ، تلك العملية التي تجعله في وقت واحد أكثر درامية وأكثر دلالة [١٢] لهذا فأن المونتاج ذو اللقطات المتعاقبة يعادل في الواقع عملية الإدراك الطبيعي التي تقوم على تتابع لحظات الانتباه [١٣] . بينما المونتاج الذي يساهم في تدعيم الرؤية واستنطاق الأفكار، فأنه يبحث عن صيغ مونتاجية تزيد من القيمة الجمالية إذ تسمح السينما بإظهار مشاهد متوازية ، فنحن بوسعنا أن نشاهد توازيات داخلية وخارجية كما أن إمكانية إقامة العلاقات والمجابهات بين الواقع والحلم [١٤] . لهذا فأن وظيفة المونتاج هو إعطاء معنى .

### التعريف الإجرائي للمونتاج المسرحي

عملية ربط لعدد من المشاهد والصور بقصد إحداث صدمة عاطفية ، نفسية ، فكرية وقد يكون المونتاج واضحاً من خلال عملية تقطيع النص إلى فصول ومشاهد وقد يكون مذاباً في بنية النص، ويعتمد المونتاج على صيغ متعددة : متوازية متداخلة متقاطعة، قافزة. وقد يستعين المؤلف بالإرشادات داخل النص من أجل تأكيد الشكل المونتاجي وإحداث تأثير واستقصاء للمعنى.

### الإطار النظرى

استخدم مؤلفو المسرح المونتاج بصيغ مختلفة على مر العصور التي مر بها المسرح ، دون الإشارة إلى المونتاج ، لكنه في حقيقة الأمر ، اشتغلوا عليه ، سواء أكانت المسرحية بفصل واحد أم متعددة الفصول . إن النص المسرحي يعتمد على عدد من العناصر، وقد أشار إليها (أرسطو) ومنها الحبكة التي تشكل عملية تنظيم لجريان الحدث، وبطبيعة الحال اشتغال باقي العناصر الأخرى ومنها الشخصية . وإذا كان المونتاج مصطلحا يُعد حديثا نسبيا ومقترنا بالسينما، إلا أن استخدامه على مستوى فن كتابة الدراما كان ضمنيا بدءاً من الإغريقي وانتهاءً بالنصوص المعاصرة. إن شكل النص المسرحي الذي يقسم إلى فصول أو مشاهد أو لوحات، فان هذا التقسيم لوحده يعد عملية تقطيع ولصق للحدث من أجل تقديم حكاية، ثم تجري العمليات اللاحقة في اختيار شخصيات مميزة لديها القدرة والقوة والكفاءة والدوافع اللازمة مما يجعلها في حركية دائمة، في المناورة



والجدال الحواري . بكلمة أخرى تشكيل صيغ مونتاجية متقاطعة في الهجوم والدفاع ومتداخلة وأحيانا متوازية ، مما يساعد على لملمة الحدث، وكشف الشخصية ، وصولا إلى جوهر الأفكار التي يتقاطع الأبطال من أجلها . إن العملية المونتاجية مرتبطة في بنية النص والكيفية التي يصوغ بها المؤلف أفكاره . بكلمة أدق ، إن رؤية المؤلف الكونية تتجلى لا في الموضوع والشخصيات فحسب ، وإنما في الموقف الدرامي الذي تشكله خطة الحدث أو خطة الشخصية . إن هذه المسألة تخلق نوعا من العقبات، إلا أن المونتاج يدخل طرفاً في صياغة شكلها الفني، بين حدث يجري بسلاسة وآخر يعيقه أو يقطعه أو يتداخل معه. إن عمليات الربط المونتاجي في النص بين الشخصيات المتقابلة في الهجوم والدفاع، أو الشخصيات التي لا تكون موجودة فعليا في الموقع التي تجري فيه الأحداث، وعلى الرغم من ذلك يكون لها تأثير بالغ في صيرورة الحدث، وبذلك يتم الربط المونتاجي في النص بين ما يقع في الداخل والخارج.

إن ذلك يشير إلى تعددية الصيغ المونتاجية ومنها المتوازية التي تشكل خطاً مسيطراً ومهيمناً، وعليه فالتنويعات في الصياغة المونتاجية ، ترتبط بهذه الدرجة أو تلك بحسب رؤية المؤلف وخياله في إنشاء العالم المتخيل .

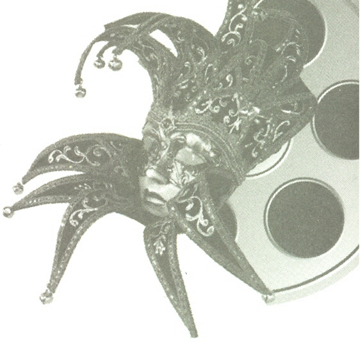
إن المونتاجي على مستوى النص المسرحي يتخذ سياقا أقل وضوحاً مقارنة مع السينما ، ذلك لأن المؤلف المسرحي يتعامل مع الكلمات والأحداث والشخصيات وبدورها تشكل صوراً مجازية وقد لا يكتفي المؤلف بما ينطقه الأبطال من حوار أو ما يطلقونه من أصوات معبرة عن حالاتهم العاطفية والنفسية والاجتماعية ، وإنما يجتهد باستخدام نصاً اخر ممثلا بالإرشادات التي تدرج بين هلالين داخل متن النص وتساهم في تركيب الصورة الدرامية وتفهم أكبر للحالات والمواقف التي يمر بها الأبطال ، فضلاً عن وصف الزمان والمكان وأحياناً أبعاد الشخصية ، فتحدث عملية تركيب مونتاجي بين مايقوله البطل وما تم تدوينه في الإرشادات.

إن انسيابية المونتاج يشار إليها في خروج ودخول الشخصيات ووصف الحركة والأصوات وتغير المشاهد والفصول . إن ذلك يزيد من كثافة ومركزية الحدث في تركيب النص المعتمد على النمو .

وعلى وفق ما تقدم يشكل المونتاج بنية قائمة في النص ترتقي بالنص وتجعله كوناً مكثفاً . إن تقطير العالم والحياة، يجعل الصيغ المونتاجية على اختلافها من الرهافة والسلاسة والذوبان في مفاصل النص، بحيث يصعب استشعارها ما لم يتم تأملها .

## المونتاج في المسرحية الإغريقية

في المسرحية الإغريقية تكون هناك الجوقة التي (تصور دائما شخصية المتفرج المثالي بتفكيره السليم وذكائه الخارق ونصائحه السديدة وإخلاصه ووطنيته) . [١٥] تعد الجذر الحقيقي لشخصية الراوي في الأدب المسرحي لاحقا، وهي بمثابة صوت في سرد الأحداث ومطالبة بإيجاد متغيرات في صلب الحياة فضلاً عن موقفها المتسم بالوضوح مما يجري حولها ، والجوقة تقلص الأحداث عن طريق السرد والوصف وتلملم الأمور المتعلقة بالحدث التي يتميز بـ(الفاعلية والاتجاه نحو هدف محدد، بالإضافة إلى التأثير المباشر).[١٦] وبذلك تسهل عملية الدخول في صلب الحدث ذاته كما في مسرحيتي : (أوديب ملكاً وانتجونا) لمؤلفها ( سوفوكليس) وتجلت توالدية الحدث الدرامي وتتبعه بحسب المنظور الأرسطي للمأساة ، وكان وليد ذلك الشكل المونتاجي الذي قرن من حيث بنيته الدرامية على منطق السببية



والرجحان الذي شكل أساساً مونتاجيا في تدفق سلسلة الأحداث في المسرحية الإغريقية، فأن وجود الحوار بين البطل والبطل المناوئ كما في مسرحية (أوديب ملكاً ) وتجلى ذلك في الحوار بين: ( أوديب وتريسياس ) أو بين: (أوديب وكريون) المبني على تراشق الاتهامات التي أطلقها (أوديب)، والدفاعات الحادة والصارمة التي رد بها (تريسياس)، أو بين الأبطال والجوقة. (١٧) إن هذا التنظيم المونتاجي أسس على مبدأ العلة والمعلول للأسباب الآتية :

١- لتفسير ما حدث ويحدث

٢- لتأجيج الحدث ذاته

٣- لبلوغ الذروة

٤- لما ستؤول إليه الشخصيات البطلة .

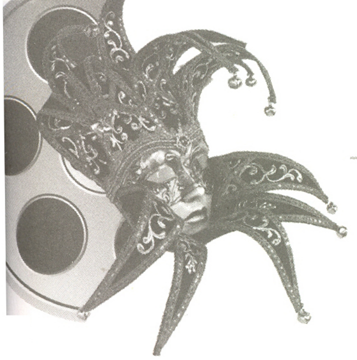
وعلى وفق ما تقدم ، فان انهيار البطل وخواره إنما يمثل صورة عميقة لنظام مدروس صممه (سوفوكلس ) ليبلغ درجة عالية من الشد والرص ولملمة أطراف الأحداث ليبلغ الشفقة على البطل بعد معرفته لزلته وقدره المحتوم وصولاً إلى التطهير وعلى وجه العموم فأن المنطق المونتاجي ظهر بصورة جلية عندما اتخذ النص من مساحات الأحداث الواسعة السابقة للوضعية الأساسية.

هناك وضعيتان: الأولى الأساسية وهي بمثابة الكارثة التي ينطلق من خلالها فعل الدراما، مثل مقتل هاملت الأب، النبؤة التي سبقت ولادة أوديب. أما الثانية فهي الوضعية الاستهلالية، التي يقع اختيار المؤلف عليها وتعد بداية النص، ففي مسرحية (أوديب ملكا) لمؤلفها (سوفوكليس)، تبدأ بالطاعون . وأحياناً تتطابق كلا الوضعيتين ، كما في مسرحية (الملك لير)، لمؤلفها (شكسبير)، أو في مسرحية " قصة حديقة الحيوان"، لمؤلفها (أولبي). لمزيد من المعلومات ينظر: م، س، كوركينيان، مصدر سابق، ص ص. ٨٥٣-٨٥٤.

دخلت بقوة داخل تركيب الحدث، بحيث صارت صورة مونتاجية متوازية بين أحداث سابقة وأخرى تحدث الآن وتؤثر وتغير من مصائر الأبطال . إن التوازي المونتاجي في مساحة الحدث الواسعة المتمركزة في نقطة محددة أشاعت الروح المونتاجية بين ماضٍ بعيد ولحظة حاضرة في طور الصيرورة

إن الصيغة المونتاجية اعتمدت التنوع ، من خلال التداخل بين الماضي وما يجري الآن، فالتداخل بين الماضي الذي يفرض نفسه بقوة ، ويعيد تنظيم الوضعية وخرق الأبطال وتحطيمهم وإزاحتهم على وفق صيغ مونتاجية مختلفة التداخل، التقاطع، والتوازي الذي اتخذ أكثر من صيغة. إن لملمة الحدث وجمع الماضي وزجه بما يجري الآن، ساهم بمركزية المونتاج في بنية النص ذاته إذ جيء بالأمكنة والأزمنة والأحداث وضمت في وحدة صارمة، مما صاغ مونتاجا مذابا وسلسا على الرغم من صيغ الهجوم والدفاع التي تقرن بالمونتاج المتقاطع والمتداخل فضلا عن صيغة التوازي ممثلا بشخصية أوديب والآلهة - القدر- إن الدقة وانسيابية بنية النص الذي تم استخدام المونتاج بصيغ مختلفة وكان من المهارة والرهافة، بحيث يصعب ملاحظة حركة المونتاج المتدفق والسريع والنابض للمؤلف جعلت من المونتاج مذابا بانسيابية عالية وكأنه غير موجود.

أما في مسرحية (أنتجونا) لمؤلفها (سوفوكلس) تستمر ذات الصيغ المونتاجية بين الأبطال (أنتجونا وكريون .وكريون وهيمون. كريون والجوقة). فالمواجهات الحادة بينهم كشفت عن عمليات التقاطع حد التطاحن، إلا أن التوازي المونتاجي المهيمن ، الأكثر سطوة هو إرادة الآلهة التي لم يرضخ (كريون) لها، وبذلك توازت إرادته مع إرادة الآلهة ، فارضاً إرادة وضعية من إرادة البشر -. إلا أن ذلك لم يرض الآلهة ، وإن كان (كريون) يتبع





منهجا عقليا ، إلا أن تتابع الأحداث كشف عن الضربات المتعاقبة التي أنزلت عليه، وما إن يثوب إلى رشده ، إلا وقد خسر كل شيء تقريبا (١٨).

ويلاحظ أن التوازي المونتاجي في المسرحية الأخيرة تقف الجوقة ضد (كريون) . إن الصيغة المونتاجية التي ظهرت عليها تتعلق بالربط بين عالميّ (كريون والجوقة)، إن حالات الوصف والسرد لما حدث يشكل صوتاً مهما في لملمة الحدث وضغطه ورصه من خلال الجدال الحواري بين: (الجوقة وكريون، كريون وأنتجوانا ، وأنتجوانا وهيمون، وهيمون وكريون).

إن الصيغة المونتاجية شكلت دافعاً قوياً من أجل تدفق الحدث واستمراريته بصورة سلسة ، لتأكيد الموضوع والأفكار التي يتطرق اليها النص ، فظهرت الصيغ المونتاجية وعلى النحو الآتي :

١- التوازي الفكري بين الجوقة وكريون .

٢- التداخل بين الجوقة والأبطال ممثلا بأنتجوانا وكريون

٣- التقاطع بين كريون وهيمون

٤- تجلت الصياغة المونتاجية بين السرد ممثلاً بالجوقة والأبطال ذاتهم، بوصفهم ينهضون بالقيام بالأفعال

## المونتاج في المسرحية الشكسبيرية

استخدم شكسبير في مسرحياته العديد من تقنية الكتابة التي اختلفت عن صيغ الكتابة للمسرحية الإغريقية ، وتعد صيغ( شكسبير) أكثر انفتاحا وتعبيراً عما جال في عصره وأوسع تعبيراً عن مساحة رؤيته ومنظوره الجمالي للحياة ، ففي مسرحياته ظهرت الحبكة الثانوية وهي تشكل خطاً لحدث آخر مرتبط بالحدث الأساسى كما في مسرحية (الملك لير) ، إلا أن التوازي الذي يشكل قطبين لايلتقيا هما : الفرد و الطبيعة . فالأول يأخذ كونيته من الطبيعة ، بوصفها كونا مهيمنا على وجود الإنسان . ولم يأت التوازي اعتباطا وإنما جاء منبثقا من أرضية فلسفية هيمنت على عصره. واتخذ التوازي صيغا مختلفة ، كما هو حال (لير وغولستر) ذلك أن (لير) وما يجنيه من خراب وما يحسه من فاجعة تدمي قلبه ، فأن (غوليستر) يتلقى من ابنه غير الشرعي (أدموند) ما يفقده عينيه ، بعد أن وشى به . إن كلا الخطين : لير وغولستر شكلا معا مونتاجا متوازيا للحدث، لكنهما يلتقيا في نهاية المطاف ، مثلما يلتقي (لير) بابنته (كورديليا) بعد أن فارقت الحياة إن صيغ التوازي المختلفة كونت شبكة متداخلة غير محسوسة ، وكأنها مذابة ، وذلك يعود لدقة البنية الدرامية ، للتقطيع ، للتداخل المونتاجي للخطوط المتوازية المنضمة إلى خطين متوازيين كبيرين واللذين استقطبا بقوة وشدة عالية كلا التوازيات المتداخلة والمتقابلة، متمثلا بالفرد(الكون الأصغر) والطبيعة (الكون الأكبر).

وفي ضوئه، فأن الحدث في تتابع مستمر، وتنامي واندفاع، ويجر من خلال جريانه لهاث الأبطال و ذلك لم يكن من خلال وحدة الحدث كما هو حال بنية النص الإغريقي، وإنما من خلال التوسع بانشطار الحدث إلى خطين متوازيين يعقبهما خطوط متوازية تمثله الشخصيات الأخرى، مما ساهم بتعميق الشخصيات وتنوع سلوكها البشري.

والجدير بالملاحظ أن الحدث الدرامي يتلازم بقوة مع الأحداث المتعاقبة، بحيث يتم اكتشاف الإنسان لنفسه ولمحيطه وللطبائع البشرية المختلفة، وتجلى ذلك من خلال تعرية (لير) وهو يتلقى الضربات الواحدة تلو الأخرى فيفقد مكانته، صلته، حرسه، وبناته. إن هذه التعرية نوع من الضربات الماحقه وإن جاءت متعاقبه بصيغه مونتاجية متدرجة، فلم يعد الملك ملكا وإنما فرداً

لا اسم له، فقد شخصيته الاعتبارية بوصفه ملكا ولم يعد شيئا، باختصار يتحول من عملاق إلى نكره في هذا الكون ، صورة لملك جبار يتحول إلى قزم صغير. وبطبيعة الحال أن التحولات بين الصورتين جاءت في ضوء المواقف الدرامية المحبوكة والمبنية بصيغة مونتاجية متنوعة، لهذا يصيح لير قائلا(هل هنا من يعرفني؟ هذا ليس لير! أيمشي لير هكذا، أينطق هكذا؟ من له أن يخبرني من أنا؟).[١٩]

إن تحقير لير المستمر جعل له ظلا، وظله البهلول الذي يرى نفسه فيه فيقول : (بهلول يا مسكين، في قلبي شق ما زال يأسى عليك). (ص:٣٠٢). إن كلا البطلين يحسان أن آدميتهما قد سحقت تماما فالبهلول يقول: ( هذه الليلة الباردة، ستحيلنا جميعا إلى بهاليل ومجاذيب) (ص:٣٠٧).

وما إن يحس (لير) بالمهانة وابنته (ريغن) التي تجتهد بتحطيمه حتى يستشعر (لير) إن الطبيعة الإنسانية، فيها من التدني والجحود مالم يألفه سابقا، فيصاب بالذهول والدهشة ويستصرخ نفسه مواجها كلتا ابنتيه (غونريل و ريغن ) قائلا :

لن أبكي

وبي للبكاء كل سبب " عاصفة تسمع من بعيد "

غير أن هذا القلب تحطم إلى مئة ألف شظية

قبل أن أبكي يا بهلول سوف أجن ) (ص:٢٩٤).

بعد أن طرد (لير) وهو الآن برفقة (كنت ) الذي يحاول أن يسري عنه ويدخله الكوخ، ليكشف (لير) عن توازي الطبيعة مقابل الفرد : (لير : أنت تحسب هذه العاصفة النكباء تعالي معك، ولكن حيثما العلة الكبرى استقرت تكاد الصغرى لا تحس.) (ص:٣٠٤)

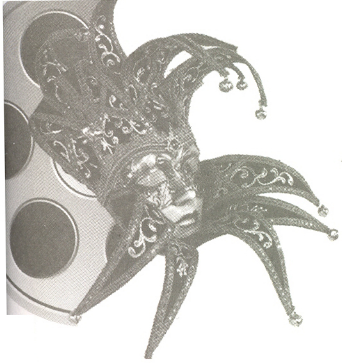
أما (غولستر) وبعد أن تقلع كلتا عينيه يقول(جعلني أفكر بأن الإنسان دودة). (ص:٣٢٥)

وفي مكان آخر يقول أيضا (كالذباب للصبية العابثين نحن للآلهة، يقتلوننا ملهاة لهم). (ص:٣٢٥)

إن (شكسبير) يستخدم المونتاج القافز، وتحديدًا بعد قلع عينيّ (غولستر) ومحاولته الفاشلة بالانتحار يدخل(لير) وقد اجتاحه ألم كبير يقول (غولستر) يصف بها الملك ( يا قطعة من الطبيعة تهدمت ! هذا الكون الكبير). ( ص:٣٤٤) إلا أن (لير) يطرق باب السياسة موجها حواره ل(غولستر) قائلا (خذها مني ، ياصاح، أنا الذي أتمتع بالسلطة لسد الشفتين ممن يتهم . أجعل لك عينين من زجاج ، فتدعي كالسياسي الحقير، إنك ربما لاتراه). ( ص:٣٤٥)

وعالج (شكسبير ) في نصه موضوع الزمن ، واتضح ذلك في الفصل الخامس المشهد الثاني ، فما أن يخرج ( إدغار ) وقد سمع نفير الحرب فيخرج مسرعا ويسمع تقهقر الجيش ، فيدخل (إدغار) ثانية مسرعا فيعلن لأبيه قائلا : (ياشيخ أهرب اعطني يدك ولنهرب لقد هزم الملك ، وأسرهو وابنته). (ص:٣٦٠) ويلاحظ الاختزال للزمن من خلال ملاحظة يوردها المؤلف، ضاغطا معركة بأكملها بمؤثر صوتي يتخلل حوار (غولستر و إدغار) ترافقه حركة خروج الأخير ودخوله ثانية. إن الزمن في النص خضع لبنية الحدث بقصد دفع تعاقب الأحداث بسرعة فائقة .

أما في مسرحية ( هاملت ) . التي تنوعت الصيغ المونتاجية فيها ، ففي الفصل الأول المشهد الأول. شكل ظهور( الشبح )للشخصيات توازيا بين عالمين ، (الشبح) باعتباره ماضيا وما يجري الآن . بينما تتحول الصيغة المونتاجية في المشهد الرابع، حين يدخل (الشبح) ويومىء ل (هاملت) بمرافقته ويخرجان معا [٢٠] ويتبعه (هاملت) في المشهد الخامس . ويمكن الانتباه للصيغ المونتاجية المتنوعة، فإن كان التوازي قائما بين (الشبح) وباقي





الشخصيات في المشهد الأول ، فقد تحولت إلى تقاطع مونتاجي بين:( هاملت والشبح)، ويستمر الحدث بالتتابع ، ففي المشهد الخامس ( ص٥٩-٦٤ ) واستكماله ، وبتطور الجدال الحواري بينهما وما تم الكشف عنه، تتشكل صيغة التداخل بين عالميّ البطلين . لقد اتضح التوازي في الفصل الثالث - المشهد الثاني المتعلق بالمسرحية داخل مسرحية ، بين مايقدمه الممثلون وقسم من المتلقين، فضلا عن استمرارية توازي الماضي مع مايجري الأن . من تقاطع حاد إذ تقول ممثلة الملكة مخاطبة ممثل الملك وهي تظهر عاطفة لايشوبها الشك: (إن أنا بعد الترمل قبلت زوجا ثانيًا). (ص:١٢٤) وسرعان ما يجيب هاملت وهو في مكانه جالسا متأملا فيقول : (وإذا حنثت بذلك). (ص:١٢٦).

ويلاحظ أن التقاطع قد وقع فعلا . وتأكد فعل التوازي المونتاجي عندما يصب السم في أذني الملك فيستشيط كلوديوس، فينهض غاضبا .فيقول هاملت : (ماذا أأفزعته نار كاذبة ؟ ). (ص: ١٢٦).

إن الخطوط تشكل انفلاتا عن الحدث الرئيس كما في مشهدالكينونة ، الذي شكل مونولوجا يخرج عن مجرى الفابولا وهو يوجه ضربات مباشرة ومحطمة للوضعية. التي تبرز هي الأخرى بصورة مباشرة تماما، تبرز هنا لا من حيث معناها وأهميتها القصصية والاجتماعية والتاريخية. [٢١] وفضلا عن ذلك فهنالك مشاهد شكلت خرقا للحدث بهذا القدر أو ذاك مثال ذلك مشهد : (الشبح ، حفار القبور، أوفيليا) وهي تغني وقد أصيبت بلوثة الجنون. إن ذلك يعد تفتيتا ل (هملت)، الثائر على الوضعية التي يحاول مجتهداً إلى تقويضها والنيل من قاتل أبيه. إن هذه الصياغات في عمليات خرق الحدث تشكل لحظات تهدأ وتستكين لطبيعة الحدث المتنامي بقوة وبذلك شكل إيقاعاً مونتاجياً بين لحظات التأمل في مشهد الكينونة ، الذي يعطي مفهوماً متفلسفاً كونياً للحياة، وفي المقابل هناك مشاهد: الملكة، الملك وغيرها من المشاهد إن التقابل المونتاجي بين هذا المشهد وباقي المشاهد، إن ذلك يشكل جذراً مونتاجياً في كتابة النص الشكسبيري، والأمر نفسه ينطبق على مشهد حفار القبور الذي يعد صورة معتمة مقارنةً بصورة القصر إلا أنها صورة مونتاجية لخلق المفارقة وجذب عين المتلقي - القارئ- لهذا العالم المتلاطم بين ملك يقتل أخيه من أجل الكرسي و(هملت )الثائر على الوضع المتردي وحفار القبور الذي يلعب بالجماجم الميتة كما يشاء .

إن المونتاجية لم تكن وليدة رغبة لدى شكسبير وإنما جاءت انعكاساً لعصارة عصر يبحث فيه عن الجديد الذي يشكل مجهولاً وعدم ثقته بالقديم الذي يشكل ماضيا ل (هاملت) الذي (يملك كل الخصائص وأسباب الوحدة الإليزابثي والسوداوية، والترحال، والدرس ، والحزن ، والحب الخائب، والبرم بالحياة ، والتعب من العالم ).[٢٢] إن المونتاج في تركيب الشخصية انعكس بدوره على تركيب الأحداث وتضاعيفها فالمونتاج بوصفه قيمة جمالية في النص استند إلى شخصيات كفوءة في دفع الحدث وتحريكه تتسم ب (اللياقة والكفاية والانسجام والإمكانية ). [٢٣] وتستطيع وضع الخطط والبرامج وترسانة دفاعية تحصن ذاتها التي تستميت في الدفاع والمناورة عنها ، من أجل قهرالبطل

أما (أوفيليا) التي زجت بين عالمين : الأول صلد يصعب لها العيش فيه، أما الآخر متمثلا برقتها الهائلة والتي لا تجد لها مكاناً فيما يدور من تطاحن حتى يبلغ الأمر فقدانها لرجاحة عقلها. إن هذه اللحظات التي شكلت مونتاجاً قافزاً خارجاً عن السائد والمألوف، وكأنها تدين الخراب التي تئن تحت وطأته والوجع الذي ألم بها . وفي مشهد





ادعاء هاملت الجنون الذي شكل نوعاً من المونتاج الواعي الذي صممه المؤلف ليؤسس بنية الحدث ويقدم الشخصيات وهي تصطدم وتعري بعضها الآخر وبالتالي يشكل صورة خرق الخطط المقابلة للبطل المناوئ.فالأبطال (لايكتمون عنا شيئا ولايعوقهم عائق عن البوح بما في أنفسهم). (٢٤) ففي مسرحية(هاملت)، شكل مشهد الكينونة نمنمة داخلية متصاعدة تعبر عن غلواء الذات واتساعها ولحظة غناء (أوفيليا) وتأرجحها بين عالم متماسك صلد ، لايمكن لها أن تواجهه أو تخرقه ، وشعور عارم يجتاحها بمثالب هذا العالم المليء بالأوجاع، والذي يعمه الخراب ويضغط عليها بقوة وشدة لاتلين

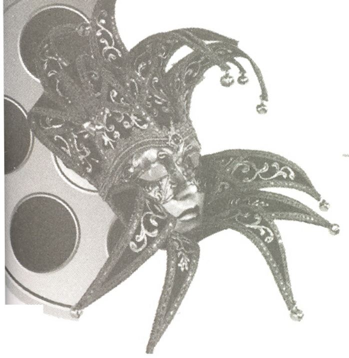
إن الأبطال يشكلون عوالم مختلفة ومتنوعة ويمرون بعدد من المواقف ويكشفون العالم وأنفسهم في الوقت ذاته، وهذا التنوع في حقيقته يُعد جزءا من ثراء وعمق وقوة شخصية البطلة في جدالها الحواري واختراقها للمناوئين لها بوصفها (كلنا واحدا لايقبل التجزئة). (٢٥)

إن المونتاجية في النص الشكسبيري اعتمدت على تعددية الأمكنة ، الأزمنة ، الحبك الثانوي ، الطبائع المتفردة للشخصيات ، تعددية لمستوى الصراع وعليه، فأن المونتاج الحاذق لا يخلق لوحده نصاً درامياً متماسكاً وإنما ما يتضمنه من عناصر وموضوع تشكل معاً طاقة محركة للنص والمونتاج يشكل الصورة التي يظهر عليها النص ، وبكلمة أدق فن المونتاج شكلٌ فني للنص .

إن التركيب المونتاجي يكون داخل بنية الشخصية وما تخفيه وما تعلنه ، وصراع الشخصيات المدافعة والمهاجمة ، والتركيب أيضاً بين المشاهد المتصاعدة للأحداث والساكنة منها ، وقد يكون التناوب بين مشهد يتحرك بإيقاع وقوة عالية وآخر يتميز بالسكون، وقد تجلت الصيغ المونتاجية المتعددة في مشهد مسرحية داخل مسرحية ، والإضافات والملاحظات التي أوردها هاملت للممثلين في الفصل الثالث-المشهد الثالث (ص١١٣-١١٥) بالطريقة التي ينبغي لهم تأدية أدوارهم بما يتلاءم ورؤيته لما يريد التحقق منه، وفرض على الأبطال إن يكونوا متلقين أيضا، وبذلك تشكل المونتاج المتوازي بين ما يقدمه الممثلين وما يشاهده الأبطال . إن التوازي جاء امتدادا لتركيب بنية النص نفسه وطريقة تفكير الابطال والخطط والبرامج التي تزيد من حدة الاصطدامات ، لقد تم المشهد المذكور بصيغ مونتاجية في: القطع والتداخل، لما أحدثه المشهد الممثل - مسرحية داخل مسرحية- من حفيظة (كلوديوس)، لكونه أحس باختراق (هاملت) لمخططه . لقد حقق المونتاج شكلا فنيا متميزا . للطباع البشرية: بأفكارهم ، مواقفهم ، عواطفهم وبالتالي تكونت صورة بعدسة كاميرا مفتوحة في اكتشاف الإنسان لذاته وفهمه لكينونته وعليه فأن المونتاج اتخذ صياغات مختلفة بالمقارنة مع المونتاج في النص المسرحي الإغريقي، لأن الصورة التي يكشفها (شكسبير) تتميز بالتنوع والثراء عن طريق التقابل المونتاجي في المشاهد

وفي ضوء ما تقدم فأن قدرة ( شكسبير) تتميز بخلق عالم متماوج متلاطم متنوع وواسع والمونتاج هو عملية حذف للزائد من تراكم الأحداث وضغط ورصد لمركزية الحدث وخلق عوالم يوتوبية ساحرة للشخصيات البطلة ، إن ذلك أعطي صورة بانورامية واسعة لعالم الشخصيات وطبائعها المتفردة وتنوعها وتقلبات سلوكها ومشاعرها وأحاسيسها المختلفة .

إن الصيغ المونتاجية كثفت الحياة وأعطت في الوقت ذاته تنويعات تتسم أحياناً بالغرابة عن طريق المونتاج القافز الذي يستخدمه في بعض المشاهد وظهر أنه يستخدم مونتاجاً متوازياً كما في مشاهد تصميم الخطط التي يضعها كلا من (كلوديوس، هاملت).



## المونتاج في مسرحيات تيشخوف

يطرح ( تيشخوف ) فكرة علاقة الأبطال بالبيئة- الواقع ، ومعنى ذلك أن وعي البطل بالبيئة وكراهيته لها بسبب عزلته وانفصاله وهروبه عنها، سواء أعلن البطل عن ذلك أم لم يعلن، لهذا منها.

فتور تدفق الحدث وتقطعيه جزءاً لا يتجزأ من ارتباطه بالدافع الخاص بالأبطال تلك التي تثيرهم، فالفعل المونتاجي ، يقرن واقع الشخصية وبيئتها وانكسارها ، مقابل الرغبة والحلم بواقع آخر . إن هذا التقابل بين الحلم / الواقع ، يشكل طابعا مونتاجيا ملتصقا بالشخصية وفي الوقت ذاته يعبر بدقة عن صيغة تقنية في كتابة النصوص الدرامية عند (تيشخوف) . فالحلم يبقى مهيمنا حتى في حال انقلاب الشخصية على ما يحيطها ، وبذلك يتشكل عالما مزدوجا من خلال التوازي بين الحلم والواقع الذي يتمحور في تضاد عنيف ، يساهم أيضا بالمونتاج المتداخل عن طريق صيغة التقابل بالصور التي تشكلها الشخصيات . إن الشخصيات ترنو إلى واقع آخر ، إلا أنها تبقى تحت ضغط البيئة المسيطرة عليها . البيئة هي الخط المونتاجي المتوازي مع الأبطال ، الذين يبدون غير قادرين على تحطيمها أو الخلاص منها وإن حاولوا الانفلات ألا أنهم بقوا منغرسين فيها ويتأكد ذلك في حوار (نينا وتر بليوف) الذي يعبر عن الحياة وعلى النحو الآتي إذ يقول تربليوف: (شخصيات حية ! لسنا مضطرين لتصور الحياة كما هي أو كما ينبغي أن تكون ، وإنما كما نراها في أحلامنا ) . [٢٦]

يلاحظ أن المفهوم المونتاجي مأخوذ من عمليات تطويق الواقع للأبطال ، وكلما ازداد الطوق حدة وصرامة وضراوة ، كان الحلم الحل البديل لكل الحالات التي يعيشها الأبطال . فالحلم يقرن بمرارة الواقع وما يحمله هذا الواقع من سأم وتفاهة وشعور بمرارة . إن المونتاج يبقى متوازيا بين واقع راسخ يقابله حلم منفرد من الواقع ويوازيه بذات القوة . إن الجدال الحواري بين (نينا والكاتب المشهور تريغورين) والتي حاولت (نينا) تأكيد أهميته بوصفه كاتباً لامعاً ومهماً إلا أنه يحس بالتعاسة ويبث شجونه المتعلقة بأدبه باعتبار ما قدمه عمالقة الأدب الروسي مثل: (تورجنيف وتلستوي) أكبر من ما يستطيع هو ذاته كتابته لهذا فأنه يشعر بأنه ظل صغيراً أمام عمالقة الأدب الروسي . إن شعوره بمحاصرة البيئة الثقافية له يجعله يحيا فى تعاسة ما أن يخرج وتبقى نينا لوحدها ، يورد المؤلف الملاحظة الآتية ("تتقدم نينا نحو الأضواء الأمامية لخشبة المسرح ، بعد لحظات تأمل "(إنه حلم) .(ص : ١١٢).

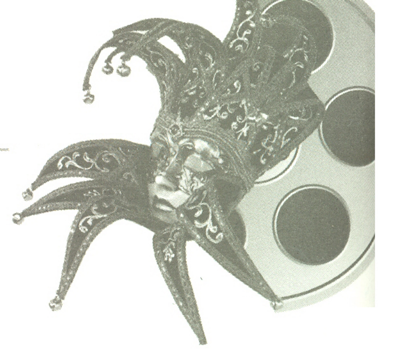
إن هذه الجملة القصيرة ، اختزلت الموقف برهافة حس عالية وللأسباب الآتية:

١- برز معنى المونتاج المتقابل بين شخصية (نينا) التي تحلم بالشهرة و(تريغورين) الصاغر للواقع والممتثل له .

٢- أكد المؤلف على توازي الخط المونتاجي حتى نهاية الفصل الثاني .

إن الواقع يشكل أرضاً رخوة يبتلع الشخصيات فهذه (ماشا) في حوارها مع (تريغورين) وهي تودعه بعد أن قصت له نيتها في الزواج من المدرس الذي لا تكن له الحب وإنما تقبل فقط لإحداث تغيير في حياتها تصافحه وتطلب أن يبعث لها كتبه وتوصيه بصيغة الإهداء بالعبارة التي تحبها: (إلى ماريا التي لا تعرف إلى أين تنتمي وليس لديها هدف في الحياة) . (ص : ١١٦).

إن الشخصيات تعبر في العديد من حواراتها عن صيغة التوازي المونتاجي، وعلى سبيل المثال (سورن : أشعر برغبة في التخلص من هذه الحياة الراكدة ، ولو لساعة أو اثنين) . (ص ١٢٢).



فالتوازي يشكل سلوكا من سلوك الشخصيات أيضاً فشخصية (تريغورين الذي يرتبط بعلاقة حب مع (أركدينا) يجد نفسه شغوفا بالفتاة ((نينا)) التي يحبها الشاب ((تربليوف)) وهو ابن أركدينا . (( تريغورين : وهذه حالتي فيما أكلمك . فطول الوقت أشعر بأنني نائم وأحلم بها . إنني خاضع للأحلام الجميلة والرائعة )) . (ص :١٣٦). وفي موقف آخر تتوسل إليه (أركدينا ) ألا يتركها وأن لا يفكر ب(نينا) فيجيب ( تريغورين) قائلا : لا أملك إرادة خاصة بي ... لم أتمتع بإرادة خاصة بي إنني بليد ، وضعيف ومطيع دائما ، فكيف يمكن لأية امرأة أن تحب ذلك ؟ خذيني وارحلي بي ، ولكن لاتدعيني ابتعد خطوة واحدة عنك )) . (ص:١٤٠).

إن صيغة المونتاج القافز يأتي لقطع الاستمرارية فبينما كانت (نينا) تؤدي دورها في مسرحية داخل مسرحية وتسوق على لسانها الأفكار والأسماء فيعم جو من الغموض والجمهور يرقب (نينا) فتطلق (أركدينا) جملة اعتراضية بصوت منخفض تقول فيها : (يبدو هذا كالمدرسة الرمزية).

إن الجملة خرقت المشهد واتبعت صيغة المونتاج المتداخل هذا فضل عن كونها صيغة مونتاجية قافزة إن هذه الجملة سرعان ما قطعت مجرى الأحداث وتدفق المشاهد بسلاسة إذ تزيد من غليان ابنها (تربليوف) الذي يصرخ منفعلا ويوقف العرض . إن الجملة الاعتراضية شكلت صيغة مونتاجية ليس لخلق الحدث فحسب وإنما جرت عملية توجيه الحدث باتجاه آخر إن إيقاف مسرحية داخل مسرحية وتلاسن الأبطال مع بعضهم البعض وتشديد الإبطال على آرائهم، جعل من القفز المونتاجي صيغة لها وظيفة أكبر داخل بنية النص مقارنة باستخدام هذه الصيغة المونتاجية في (مسرحية هاملت والملك لير)

إن الجمل الاعتراضية تشكل ضربة قاسمة لبنية الشخصية والحدث وتكشف عن خبايا الشخصية وما تضمره وما لاتستطيع البوح به علنا . بكلمة أخرى كشفت عن الروح العدائية بين الأبطال وعن النمط الاجتماعي المتهرىء والمزيف والممزق والمترابط شكليا فقط .

إن سلاسة المونتاج في هندسة الحدث ارتبط بشكل جذري بالجمل الاعتراضية التي اتبعت الصيغة المونتاجية القافزة ودخلت في صميم تقنية الكتابة الدرامية .

لقد عالج المؤلف في نصه (النورس) موضوع الزمن من خلال مسرحية داخل مسرحية وحدده بثلاثة أزمنة متداخلة وعلى النحو الآتي :

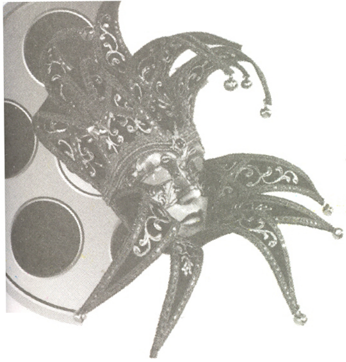
١- زمن المسرحية داخل المسرحية التي تمثلها (نينا)

٢- زمن (أركدينا) ومن معها بوصفهم يشاهدون العرض

٣- زمن تلقي الحدثين الأول والثاني

وجدير بالملاحظة ظهور الاختلاف في معالجة موضوع الزمن عن مسرحية (هاملت لمؤلفها شكسبير)

إذ تناول( هاملت ) في المسرحية داخل مسرحية، إعادة الحدث السابق بما يعزز الحدث الرئيس، وبالتالي اتخاذ قرار إدانة عمه (كلوديوس). أما في مسرحية (النورس) لمؤلفها (تيشخوف) فأن التداخل في الأزمنة ، دفع إلى الكشف عن الشخصيات والبيئة وتشرنق الأبطال حول ذواتهم وصداماتهم المستمرة التي تنتهي إلى قهرهم وبالتالي ظهرت شبكة من الصيغ المونتاجية، إلا أن التوازي بين الشخصيات وواقعهم - بيئتهم- بقيت خطاً ملازماً ومستحوذا في تقنية الكتابة هذا على الرغم من التنويعات المختلفة من الصيغ المونتاجية



أما في مسرحية (الخال فانيا) لمؤلفها (تيشخوف) فأن العلاقات تبدو أكثر وضوحاً من خلال تسلسل مداخل الحوار ، بين (أستروف) و(الخال) (وأستروف وصوفيا) التي أحبته . وبين (يلينا وصوفيا) وقد تصالحتا وكانتا مختلفتين على اللاشيء تقريبا .[٢٧]

إن انسيابية دخول الشخصيات وخروجها. شكل مونتاجا سلسا نوعا ما . ولم يحدث خللا أو قطعا قافزا ، إلا أن الصيغة المونتاجية المتبعة ، تُعد شكلا سلسا ، إلا أنه مليء وغاص بالصور ، ف (يلينا) تذكر (أستروف) وهو خارج المشهد ، وتتكلم عن عالمه وأفكاره وهيمنته ، كما يتطرق (الخال) عن (يلينا) التي هيمنت على تفكيره . فصورتها الشابة ، ومعرفته السابقة لها ، بكلمة أخرى ، الماضي المتحرك في عقل (الخال) جعل من (يلينا) حاضرة بوصفها ماضيا ، أكثر من كونها حاضر فعلا .

إن ذلك الاشتباك بين الماضي واللحظة الجارية (الآن) يشكل عالم الشخصيات . فالبيئة وما يجري فيها ، يجرف الشخصيات . بكلمة أدق يحطمها تدريجيا .

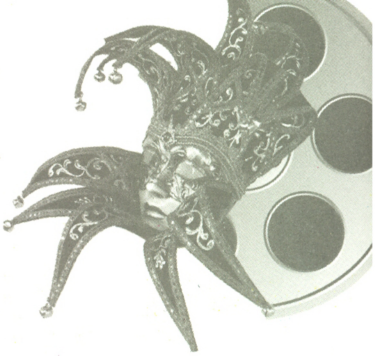
إن الصورة المونتاجية سلسة الشكل الفني ، المليئة والغنية أبرزت عالم الشخصيات الذي يزداد تحطيما وهي تئن بنفس خاصية (تيشخوف) المونتاجية ، إذ تتابع الأحداث ، إلا أنها لا تتقدم كثيرا، ولهذا فأن (صوفيا) تذكر (أستروف) و(يلينا) تذكر صوفيا بحضور (أستروف) لتعرف مدى انتباهه لحبها له . إلا أن (أستروف) يكشف عن حبه لها وهيامه فيمسكها ليقبلها . ويدخل في هذه الأثناء (الخال) فيفاجأ ويذهل .

إن المونتاجية بحركية مستمرة والانتقالات السريعة بدخول وخروج الشخصيات في المكان نفسه. فضلا عن حركية أخرى للصورة والانفعالات التي يتناقلها الأبطال على ألسنتهم . إن ذلك يبرز العالم المتخيل المليء بالانفعالات الحادة والالتواءات وإذا ما تم إضافة إطلاق النار مرتين على (الأستاذ)، فان ذلك يشكل حالة من الفوران سرعان ما تهفت بسرعة .

والجدير بالملاحظة ، إن المونتاج شكل أساساً ثابتا بارتباط كل شيء بالبيئة . وهاهنا البيئة تتمثل بالمزرعة ومصدر الخلاف حول بيعها . إن حياة (الخال والأم وابنة أخته صوفيا) قد ذبلت وتم امتصاصها من قبل المزرعة والعناية بها . لهذا فهم منجذبون بقوة إليها، بوصفها نقطة التقاطع الحاد بين (الخال والأستاذ) . إن البيئة شكلت مونتاجا متوازيا ماديا وروحيا، فالبيئة الطبيعية شكلت هاجس (أستروف والخال) ومن يحيط بهم . أما (الأستاذ ) فقد تعلق بالبيئة الثقافية ، والقسم الآخر مرتبط بالبيئة الفنية .

وتأسيسا على ماتقدم، فأن البيئة شكلت المحور المتوازي للأبطال وتضمهم بقوة إلى حد عدم اللقاء بالبيئة رغم تواجدها واخترقها لحياة الأبطال. فهم ينجرفون إليها، على الرغم من إرادتهم الرافضة لها. إن (تيشيخوف) يستخدم بشكل مفاجيء صيغة المونتاج القافز في النص، وتأكد ذلك في الفصل الرابع، عندما يصف المؤلف المنظر مشيرا إلى خارطة أفريقيا المعلقة على الجدار، التي بدت خارج إطار الجو العام . فالأبطال يحيون في فصل الخريف وتوقع أن (تيشيخوف) يستخدم بشكل مفاجيء صيغة المونتاج القافز في النص، وتأكد ذلك في الفصل الرابع، عندما يصف المؤلف المنظر مشيراً إلى خارطة أفريقيا المعلقة على الجدار، التي بدت خارج إطار الجو العام . فالأبطال يحيون في فصل الخريف وتوقع هطول أمطار كثيرة في فصل الشتاء القادم

وغالبا ما كان الجو ملبدا بالغيوم، إلا أن العلاقات بين الأبطال والمواقف التي تجري شكلت



علاقة بين الخارطة والأبطال. فما أن يدخل الخال ويرى( أستروف) يقبل (يلينا) بعد معارضته في البدء . إلا أنها ترضخ إليه، وفي هذه الأثناء يدخل (الخال) ويرى الموقف فيضع الورود على الكرسي و يمسح بالمنديل ويقول : ((لاتكترثا .. لا.. لا تكترثا....)) وجهه.(ص: ٣١٤).

إن النقلة المونتاجية بين عالم الشخصية ، والخارطة جاء بصيغة مونتاجية قافزة، من خلال الموقف ورحيل (يلينا) وبقاء(أستروف والخال)، ملتصقين بحالة من التوازي مع البيئة . (أستروف) الذي يتوجه نحو خارطة أفريقيا : ((أستروف: أظن أن هناك ، في أفريقيا ، لابد أن يكون الحر شديدا .)) ص: ٣٠٦ وبطبيعة الحال يؤيده (الخال).

إن المونتاج هذه المرة لم يكن جملة أو عبارة أو مشهدا يخرق سلاسة الموضوع وتدفقه . بقدر ما كان جزءا من المنظر ممثلا بقطعة الخارطة المعلقة التي توحي بمكان (الخال) . لكن الخارطة كانت جزء من مونتاجية في سينواغرافيا النص . فهي تنتمي لحالة (الخال) النفسية الذي يكره (الأستاذ) مثلما يمقت حياته المملة . وعبر عن وضعية الأبطال وما يحسوا به، كما هو حال (أستروف) وتحديدا بعد رحيل (يلينا) مع زوجها الكهل . وحالة الغليان المدمرة التى أصابتها في دوساخلهما . بحيث لم يقو (الخال) ولا حتى (أستروف) لتوديع (يلينا) وهي تغادر . (ص: ٣٥٦).

إن الخارطة صيغة مونتاجية في بنية النص، وتتعلق ببنية تركيب الشخصيات، وهي صيغة اختلفت عن مسرحية (النورس) للمؤلف نفسه ، إلا أنها ها هنا في النص عبر عنها المؤلف برهافة حس عال وبدقة عن الشخصيات التي تعاني من الغليان الشديد، وعدم إمكانية القيام بشيء.

لقد اختزل المؤلف، من خلال صيغة المونتاج القافز رؤية البطل، الذي يقف على أرض رخوة وبيئة امتصت وجوده تماما أما مسرحية (النورس) فقد تجلت التقاطعات المونتاجية في بنية النص المتمركزة بين أحلام الأبطال وأوضاعهم التي لا يستطيعوا خلاصا منها، مما يزيد من تفتت حياتهم.

إن ضياع البطل ضمن وسطه يقدم حالات : التنافر ، الكراهية ، الخوف، الحب ، الشجاعة، وأحياناً قبول المتغيرات ، وبكلمة أدق الخنوع لها . إن ذلك يشكل عملية مونتاجية في بنية الحدث لهذا يصاغ الحدث ضمن التنويع بين حالات التقدم والتراجع وذلك يكثف الجوهر الدرامي ويزيد في الوقت نفسه من عمليات الانفتاح على البيئة التي رسمت وصممت سلوك الأبطال المشدودين لها أو الفاقدين لإرادة التغيير ويلاحظ الآتي :

١- إن الوضعية تدفع للانفتاح ، وبذلك تتسع رقعة اشتغال الصيغ المونتاجية

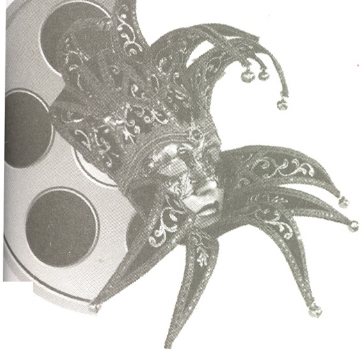
٢- النهاية ترتبط بالوضعية لكنها لا تبنى على أساس السببية بقدر ما تبنى على الموضوع، مما يساهم بظهور صيغة المونتاج القافز .

٣- ظهور التداخل بين البطل والأبطال الآخرين على مستوى مونتاجي معبر عنه بعمليات التداخل العاطفي والشعوري .

٤- برزت حالات التهدأة أو التسكين لجريان الأحداث التي تبدو متوزعة أو منتشرة إلا أنها تتجمع و تحتشد لتكون وحدة مترابطة ضمن الموضوع ، من خلال شبكة مونتاجية بصيغها المختلفة

٥- يتشكل المونتاج بين مشهد وآخر لقول فكرة ضمنية إلا أنها تقطع بمشهد آخر.

٦- يصعب على الأبطال البوح بكل ما يحسوا أو يشعروا به . لهذا يتم اللجوء إلى إدخال





العناصر السينوغرافية في النص للمساهمة في تشكيل الصورة مونتاجيا ، بالربط بين الحوار وما يدرجه المؤلف بين هلالين .

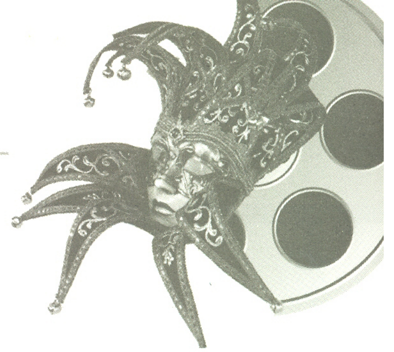
إن خلق بنية منفتحة تتمتع بجدلية بين فكرتين تشكل الموقف ضمن استراتيجية البنية الدرامية فالإيقاف يُعد فعلاً مونتاجياً يقصده المؤلف لخلق حالات من التوتر، على الرغم من كونها تبدو غير

مترابطة أو غير ملتحمة درامياً . إلا أن هذا الشكل في البناء يرتبط بالموضوع وينشط من خلاله وتتعاظم قوته في تلك النهايات التي تشكل ذروات في معالجات غير متوقعة. مثال ذلك عودة (الخال) السابق عهده بعد كل الذي قاله وفعله .

إن تشظي بنية النص و تفتيتها ، جاء ليعكس رؤية المؤلف وشفافيته ، بوصف الشخصيات تتحرك على سجيتها ، ولهذا فأن المؤلف قد يوقف الحدث بإعلان إسدال الستار، إلا أن شعورا يخامر المتلقي- القاريء- بأن الحدث لم يزل مستمرا. إن ذلك يساعد على تفهم الصيغة المونتاجية المتجولة والمتنقلة بحرية أكبر . بمعنى انسيابية الصيغ المونتاجية بين الأبطال بحيث يصعب الانتباه لبنية المونتاج في تشكيل الموقف أو المواقف المتعددة : متوازية، متقاطعه، متداخلة في آن واحد .بكلمة أخرى جعل المونتاج مذابا في الحوار والأحداث وإن بدت للوهلة الأولى متوزعة.إن حالات التدهور والانهيار والانفصال والعزلة والالتصاق بالمحيط وعدم إمكانية خلقه أو إعادة تنظيمه إنما هي تعبير سينمائي تحمل في داخلها تقطيعاً للمشاهد وإذابة للعلاقات، وأخيراً طمسها في عالم البيئة وعدم إمكانية تغييرها .

ومن خلال ما تقدم فأن المونتاج يدخل في تركيب النص ومعالجة الشخصيات وتقطيع الحوار بحيث تبدو المشاهد سواء كانت متجاورة أم متقابلة تأخذ شكلاً مونتاجياً مختلفا لأنه يستند بدرجة كبيرة على الموضوع الذي يضم الأحداث والبيئة المهيمنة على الأبطال .

ويبدو من الصعب جداً فهم الصيغة المونتاجية في مسرحية تيشخوف دون المسك بتلابيب الأفكار كما هو الحال في مسرحية ( بستان الكرز) فضربات الفؤس المتتالية التي تقع خارج المسرح ترتبط بمصير البطلات الثلاث. إن المونتاج ربط ما بين الداخل والخارج، كما هو ربط ما بين الصورة والصوت، هذا فضلاً عن تركيب مونتاجي، يكشف عن مهارة ودقة وقدرة في الانتقاء، من أجل إشباع الصورة المسرحية المستندة في حقيقتها على قيمة مونتاجية تعبر عن منظور المؤلف وفلسفته وهو يخرق الواقع بمخيلة خصبة .



## الهوامش

(١) جون هوارد لوسون . السينما العملية إبداعية ترجمة علي ضياء الدين، بغداد: دارالشؤون الثقافيةالعامة ، ٢٠٠٣، ص ٤٤٥ .

(٢) تزفتان تودوروف " مقولات السرد الأدبي " ترجمة الحسين فؤاد مجلة آفاق المغرب العدد ٨ – ٩ ، ١٩٩٨،ص ٣١ .

(٣) البير يورجينسون ، وصوفي برونيه . المونتاج السينمائي، ترجمة مي التلمساني ، مراجعة رفيق الصبان، تقديم منى الصبان ، القاهرة :مركز اللغات والترجمة -اكاديمية الفنون، ١٩٩٦، ص ٣٠.

(٤) هنري آجيل. علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس، دمشق: المؤسسة العامة للسينما ٢٠٠٥، ص١٢٧.

(٥) لوي دي جانيتي . فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨١، ص١٨٥ – ١٨٦ .

(٦) ألبير يورجنسون، و صوفي برونيه مصدر سابق، ص١١.

(٧) لوي دي جانيتي ، مصدر سابق ، ص ٧٢ .

(٨) ألبير يورجنسون ، مصدر سابق، ص٣١.

(٩) المصدر نفسه – ص٥٥.

(١٠)المصدر نفسه ، ص ١٤٧.

(١١) هاني أبو الحسن سلام .جماليات الإخراج بين السينما والمسرح ، الأسكندرية :دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٨، ص ١٢٤.

(١٢) هنري آجيل، مصدر سابق ، ص١٥.

(١٣) ألبير يورجنسون، مصدر سابق، ص٢٩.

(١٤) هنري آجيل. مصدر سابق ، ص١٦.

(١٥)عبد المعطي شعراوي."دور الكورس في مسرحيتين" مجلة المسرح والسينما، القاهرة: العدد ٥٢، ١٩٦٨، ص٢٦.

(١٦) م.س.كوركينيان، وآخرون. نظرية الأدب- الدراما، ترجمة جميل نصيف، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٠، ص ٥٧٧.

(١٧) سوفكليس، مسرحية أوديب ملكا، ترجمة محمد صقر خفاجه، القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.

(١٨) ينظر: سوفكليس، من الأدب التمثيلي اليوناني- مسرحية أنتجونا، ط٢، ترجمة طه حسين، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٨ .

(١٩) وليم شكسبير .المآسي الكبرى- عطيل، هاملت ، الملك لير ، مكبث، تعريب وترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط٢ بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٠، ص٢٢٣. ونتيجة لتكرار الإشارة للنص المسرحي ، سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث.

(٢٠)ينظر : وليم شكسبير ، مسرحية هاملت ، مصدر سابق، ص ص: ٥٦-٥٩. ولتكرار الإشارة لهذه المسرحية ، سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث.

(٢١) م ، س ، كوركينيان وآخرون، مصدر سابق ، ص ٦٤٦.

(٢٢)جانيت ديلون.شكسبير والإنسان المستوحد ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بغداد :دار المامون للنشر والترجمة ، ١٩٨٦، ص ١٥٩.

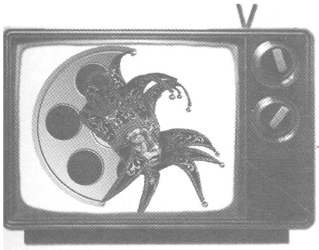
(٢٣) مارجوري بولوتون.تشريح المسرحية، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة :مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٢، ص١٤٤

(٢٤) فرد ب ميليت، وجيرالدايدس بنتلي.. فن المسرحية ، ترجمة صدقي حطاب، بيروت :مطابع دار الكتب ، ١٩٦٦، ص٤٦٦.

(٢٥)جورج هيغل . فكرة الجمال ، ط٢، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت :دار الطليعة ، ١٩٨١، ص٢٣٥،

(٢٦)أنطوان تشيخوف. النورس ومسرحيات أخرى، عربي – إنكليزي، ترليندا منصور، بيروت دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٦، ص٦٤.ولتكرار الإشارة لهذه المسرحية ، سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث.

(٢٧) أنطوان تشيخوف، مصدر سابق . ولتكرار الإشارة لهذه المسرحية سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث



## مهرجان الإسكندرية الدولى لسينما البحر المتوسط

### لغط وتساؤلات مُشينة حول جائزة "عبد الحي أديب" للسيناريو

بعد عدة دورات مرتبكة متعثرة كادت تعصف بكيانه وتُجمد أنشطته نجح القائمون على تنظيمه في تفادي قرار سحب الاعتراف به وبجوائزه، عبر تجاوز كثير من أخطائه التنظيمية والإدارية وارتفاع مستوى الأفلام المعروضه فيه وتنوعها خصوصاً في الدورة الماضية، لكن مهرجان الأسكندرية السينمائي لدول البحر المتوسط وهو يشهد دورته المنعقدة من ١٤ - ١٩ سبتمبر ٢٠١٠ شهد مستجدات وأمور غير لائقة فنياً وأدبياً خصوصاً فيما يتعلق بطرد بعض الصحفيين الذي هاجموا المهرجان وكذلك فيما يتعلق بجائزة عبد الحي أديب للسيناريو.

لايليق أبداً أن تُثار تساؤلات، تحمل في طياتها تلميحات مُشينة، من حول جائزة تحمل اسم شيخ كتاب السيناريو في مصر "عبد الحي أديب"، لأنه من دون شك، أحد أعمدة الكتابة السينمائية في مصر، قدم ما يزيد عن ١٢٠ سيناريو للسينما المصرية من أبرزها على سبيل المثال لا الحصر "باب الحديد" و"أم العروسة".

ظهرت تلك المسابقة منذ ثلاثة أعوام بمهرجان الأسكندرية السينمائي لدول البحر المتوسط. بدأت في العام الأول بمبلغ مائتي ألف جنيه ثم تضاعفت قيمتها في العام التالي ٢٠٠٩ لتُصبح ٢٥٠ ألف، "هبة" مهداة من أسرة الكاتب الراحل. كان الهدف المعلن والواضح اكتشاف المواهب الشابة في مجال كتابة السيناريو، ودعمهم مالياً وأدبياً وليس استغلالهم أو الاستحواذ على أعمالهم، وهو ما تأكد على مدار العامين السابقين، لكن المثير للدهشة والاستنكار هو ما حدث في كواليس تلك المسابقة في دورة المهرجان السادسة والعشرين لهذا العام.

### من دون وجه حق

كانت البداية عندما قرر "ممدوح الليثي"، رئيس المهرجان ورئيس الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما، فجأة، استقطاع ثمانون ألف جنيه من قيمة الجائزة لتتخفض قيمتها إلى ١٧٠ ألف جنيه، بحجة أنه سيتم دفع ذلك المبلغ لأعضاء لجنة التحكيم. السؤال الذي يطرح نفسه لماذا حدث هذا وكيف؟ لماذا لم تتحمل إدارة المهرجان هذا المبلغ كما فعلت في السنوات السابقة؟ وهل تم هذا بالاتفاق مع أسرة "عبد الحي أديب" أم أنه تدخل شخصي من "الليثي" كما هى عادته دائماً والتي تشهد عليها خلافاته مع كثير من رؤساء المهرجان السابقين الذين كان أغلبهم يستقيل بعد دورة واحدة أو اثنتين على الأكثر بسبب تدخلاته التي كانت تضر بالمهرجان- في رأي كُثرين - والتي كادت توقف نشاطه وتسحب شرعيته قبيل عام ٢٠٠٤ الغريب في الأمر أن "الليثي" في تصريحاته وحوارته أعلن مراراً أن ميزانية المهرجان في دورته الحالية ارتفعت وتخطت المليوني جنيه منها مليون من وزارة المالية، فلماذا إذن استقطع الثمانون ألف؟

### التنازل؟!

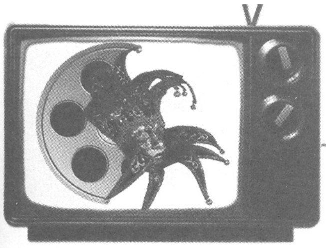
المفاجأة الثانية والأخطر التي فجرها "الليثي" هى إصراره على أن يُوقع الفائزون، بجوائز هذه المسابقة، على تنازلات عن سيناريواتهم لصالح الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما.. وهو أمر غريب وشاذ وغير مفهوم خلفياته على الإطلاق لعدة أسباب. أولاً لأنه في جميع مسابقات السيناريو المنظمة في جميع أنحاء العالم أو حتى في مصر لم نسمع بأمر مشابه، فلم يحدث مثل هذا السلوك مثلاً في جوائز "ساويرس" التي لاتزال تحتفظ بالاحترام والمصداقية. ثانياً لأنه لم

يُكن من بين شروط جائزة "عبد الحي أديب" المعلنة هذا الشرط المستبد. ثالثاً والأهم أن "الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما" هى جمعية أهلية وليس من حقها قانوناً إنتاج أعمال سينمائية أو أية أعمال فنية على الإطلاق.. (فهل سيقوم "ممدوح الليثي" فيما بعد، بطريقة ما، بتحويل هذه التنازلات إلى جهاز السينما أو إلى أية شخصية اعتبارية آخرى؟!! ) وعلى أي أساس وأي سند قانوني أقدم "ممدوح الليثي" على مثل هذه الخطوة غير الشرعية في حق كتاب السيناريو؟

ثم لماذا حجبت جائزة "نورا محمود عبد العزيز الشيخ"، التي حصلت على الترتيب السابع بسيناريو "على بالي"، والتي أُعلن اسمها في المؤتمر الصحفي الذي عقده "الليثي" قبيل المهرجان؟ لماذا تجاهلوا اسمها تماماً في حفل الافتتاح وأسقطوه عمداً من قائمة الفائزين؟ هل لأنها تمردت عندما اجتمع بهم "ممدوح الليثي" وأخطرهم بموضوع التنازل فناقشته بالمنطق مؤكدة على حقها في الحصول على الجائزة ومع ذلك أصر رئيس المهرجان على كتابة التنازل، فاقترحت عليه "نورا" أن تكتفي بالحصول على شهادة التقدير والدرع وتتنازل عن المبلغ المالي مقابل ألا تتنازل عن السيناريو لكنه رفض أيضاً هذا الاقتراح. حاولت "نورا" الوصول إلى عائلة "عبد الحي أديب" دون جدوى. أرسلت إليهم رسائل على موبايلات "عماد وعادل وعمرو" وشرحت لهم المشكلة وطلبت منهم ضرورة التدخل لكن لا أحد منهم أجاب على رسائلها، وهذا ما يُفسر غياب أسرة "أديب" عن حفل الافتتاح هذا العام، وعدم قيام أحد منهم بتسليم الجوائز على المتسابقين، على عكس ما حدث في العامين السابقين. يبدو أنهم حسموا أمرهم بعدم التدخل أو الزج بأنفسهم في مشاكل مع "ممدوح الليثي".

لم ينته الأمر عند هذا الحد فقد تردد في الكواليس صدى قصة أخرى أو بالأحرى صفقة عقدت بين "الليثي" والمنتج "هشام عبد الخالق" الذي كان اشترى سيناريو فيلم "النفق" من "صلاح الدين هشام الجهيني" والذي حصل على الترتيب الأول في جوائز المسابقة بمبلغ قدره أربعون ألف جنيه. عندما أصر "الليثي" على التنازل توصلوا إلى حل يُرضي جميع الأطراف. أولاً أن يتبرع المنتج "هشام عبد الخالق" بمبلغ ثلاثون ألف للجمعية مقابل أن يحصل صاحب السيناريو على جائزته، الأربعين ألف والشهادة والتمثال، دون أن يُوقع "صلاح الدين الجهيني" على التنازل. ثم يقوم هذا الأخير برد الثلاثون آلف جنيه إلى المنتج "هشام عبد الخالق"، ليُصبح صافي ما حصل عليه الفائز بالترتيب الأول عشرة آلاف جنيه فقط لا غير بدلاً من أربعين ألف، لكنه أمام جميع الحضور في حفل الافتتاح وأمام كاميرات التليفزيون والصحافة حصد الترتيب الأول. نفس السيناريو ربما كان يُمكن أن يتكرر مع "نورا الشيخ" لكنها رفضت التنازل وفضلت الاحتفاظ بملكية عملها، في حين رضخ الآخرون. لو كان جميع الفائزين وقفوا وقفة رجل واحد، يد واحدة وعقدوا العزم على الرفض، قائلين "لا" للتنازل والاستغلال من المؤكد أنهم جميعاً كانوا سيكسبون قضيتهم ويحققون انتصاراً ساحقاً على "ممدوح الليثي".

في العام الماضي كانت كاتبة هذه السطور إحدى الفائزات بهذه الجائزة، كانت تعتبرها أحد أهم مسابقات السيناريو في مصر. ليس فقط لأنها تحمل اسم "عبد الحي أديب"، لكن أيضاً لأن لجنة التحكيم كانت ولاتزال تضم كتاب سيناريو ونقاد لهم تاريخهم وبصمتهم في تاريخ السينما وعلى حياتنا. إلى جانب أن الجائزة هى الأعلى من ناحية قيمتها المالية، والأكثر أهمية أن القائمين عليها في ذلك الوقت رفضوا أن يتعاملوا بمنطق النجم الأوحد، مؤكدين بذلك على أن مصر قادرة على إنجاب العديد من المواهب فمُنحوا الجوائز لثلاثة عشر فائزاً من الكتاب الجُدد. تُرى من



المسؤول عن تدمير تلك التجربة اللافتة؟

### ظلم المسافر

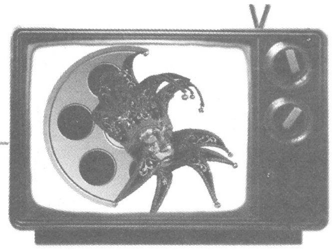
رغم سقوط بعض الراقصين والراقصات على خشبة المسرح، بين حين وآخر، أثناء العرض جاء حفل الافتتاح أفضل نسبياً مقارنة بالأعوام السابقة والذي كتب له السيناريو د.عصام الشماع فأبرز التراث الشعبي لمدينة الأسكندرية واستدعي على خشبة المسرح الشخصيات السينمائية والثقافية والموسيقية من أبناء الأسكندرية مثل السيد درويش ويوسف شاهين ومحمود سعيد. كما شهد الحفل عودة وزير الثقافة بعد أن ظل لسنوات لا يفتتحه، أو بالأحرى يُقاطعه، وهو ما أرجعه البعض إلى غضبه من "الليثي" وتوتر العلاقات بينهما. ربما لذلك تجاهل "ممدوح الليثي" آراءه الشخصية السابقة المهاجمة بشدة لفيلم "المسافر" والمطالب بضرورة إعادة مونتاجه والمؤكدة على أن سيناريو الفيلم عرض عليه منذ عشر سنوات في جهاز مدينة السينما لكنه رفض إنتاجه.. تجاهل "الليثي" كل ما قاله من نقد صريح إزاء الفيلم بل وتراجع عن رأيه وقرر عرض "المسافر" في الافتتاح والاحتفاء به وكذلك إشراكه في المسابقة الرسمية، وبذلك ضرب أكثر من عصفور بحجر واحد. أعاد الوزير مرة أخرى لافتتاح المهرجان، وحضر النجم "عمر الشريف" الذي بمجرد أن صعد إلى المسرح حتى أعلن الليثي بأنه ضيف شرف المهرجان، مع العلم أن "سميرة أحمد" كانت ضيف شرف المهرجان بعد أن اعتذرت الفنانة "نجلاء فتحي" بحجة سفرها المفاجيء.

في المقابل لم يكن من صالح فيلم "المسافر" ولا صناعه أن يعرض فيلمهم في الافتتاح، لأن مسرح السيد درويش ليس مكان عرض سينمائي، فجاء مستوى الصورة وكذلك الصوت رديئاً أثناء العرض، بالإضافة كانت حدود الصورة تخرج على ستارة المسرح، وفي كثير من الأحيان كانت الصورة تقفز لأعلى وهو شيء لا يصح أن يحدث في مهرجان سينمائي محترم. إلى جانب أن ذلك اليوم كان مشحوناً بالعروض فقد شاهدت لجنة التحكيم وعدد من الحضور في صباح ذات اليوم ثلاثة عروض أخرى داخل المسابقة الرسمية ثم جاءت وقائع حفل الافتتاح الذي استمر ما يزيد عن ساعة ونصف، بعد كل هذا كان مطلوب من الجمهور مشاهدة فيلم تأملي له إيقاعه الخاص يحتاج إلى بذل جهد لفك شفراته؟ طبعاً كانت النتيجة الهجوم العنيف الذي تلقاه صناع العمل.

### إهتمام بالهجرة غير الشرعية

رغم كل ما سبق لا يمكن إغفال دور كتيبة الصحفيين والكتاب والنقاد الذين حاولوا قدر طاقاتهم إنجاح هذه الدورة بالتغلب على العقبات التي كانت تواجههم، خصوصاً في ظل قيادة "ممدوح الليثي" الذي يعشق مركزية السلطة ويتدخل في كل شيء، بما في ذلك إصراره على تكريم أكبر قدر من البشر من كل حدب وصوب، والإكثار من عدد الفائزين بالجوائز حتى بات التكريم وكأنه شيئاً عادياً يحصل عليه أي عابر سبيل وفقدت الجوائز قيمتها ومعناها.

اللافت في الدورة الحالية الإهتمام بقضايا المهاجرين غير الشرعيين، فمن أربع عشرة دولة يشترك 14فيلماً في المسابقة الدولية، يُعالج ثلاثة منها هذه التيمة، أولها الفرنسي "مرحبا" إخراج "فيليب ليوريه" الذي يُصور معاناة المهاجرين السريين من خلال شاب في السابعة عشر من عمره يُدعى "بلال"، أمضى ثلاثة أشهر متنقلاً عبر أوروبا بطرق غير شرعية محاولاً الانضمام لصديقته "مينا" التى هاجرت مع أسرتها الى "إنجلترا". عندما تقوده خطاه إلى مدينة "كاليه" على الساحل الشمالي الفرنسي يتراءى له أن رحلته الطويلة قاربت على نهايتها. يلجأ "بلال" إلى مدرب الغطس "سيمون" كي يعلمه السباحة فيعبر القناة الإنجليزية. يوافق "سيمون" على تدريبه في



محاولة أخيرة لاستعادة حب واحترام زوجته "ماريون" المقبلة على الانفصال. سبق للفيلم أن حقق نجاحا في "فرنسا" وعرض على أعضاء البرلمان الفرنسي لما يحمله من انتقادات لسياسة الهجرة الفرنسية.

أما الفيلم الجزائري "حراقة" للمخرج "مرزاق علواش"، والذي نال عنه جائزة أفضل فيلم روائي طويل في مهرجان دبي السينمائي الماضي لشبكة حقوق الإنسان، فيحكي قصة مجموعة من الشباب الجزائريين الذين قرروا المخاطرة بكل شيء هرباً من حياتهم الصعبة. محاولين عبور البحر المتوسط من الجزائر إلى أسبانيا. تُرى ماذا ينتظرهم؟ هل يتم القبض عليهم؟ ولو تمكنوا من الفرار من حرس السواحل كيف يعيشون، كمهاجرين غير شرعيين؟!. هذا إن لم يعثرعلى جثثهم على شاطئ ما أو أن تفقد إلى الأبد.

يأتي الفيلم الثالث من المغرب بعنوان "المنسيون" للمخرج "حسن بن جلون" والذي نال جائزة الجماهير في مهرجان تطوان ٢٠١٠ وجائزة أفضل ممثل في كل من مهرجان روتردام للفيلم العربي ٢٠١٠ ومهرجان طنجة ٢٠١٠ ويدور حول اثنين من الشباب المغاربة، "عزوز" و"يمنى"، الذين يجربان حظهما في السفر إلى بروكسل. عند وصولهما إلى هناك يكتشفان أن أوروبا لم تعد الفردوس الذي تراءى لهما وأن الرجال والنساء يعانون من الاستغلال والعنصرية وسوء المعاملة بل والإتجار بأجسادهم.

## امرأة بدون بيانو

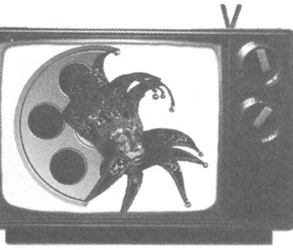
ومن اليونان يُعرض "مدير المبنى" للمخرج "بريلكليس هاورسُجلو" الذي حصل على جائزة "النقاد" في مهرجان "سالونيك" ٢٠٠٩ ويحكي قصة رب عائلة في أواخر الأربعينيات اسمه "بافلوس" يعيش مع زوجته وطفليه. جاء الدور عليه ليصبح مدير المبنى السكني الذي يعيش فيه، ليتكفل بالنظافة وتسرب مياه الصرف الصحي، لكن فجأة يُضاف إلى ذلك أعباء والدته التي لا تزال تعتمد عليه، وزوجته التى انفصلت عنه بعد عشر سنوات من الحياة سوياً. مع ذلك لايزال "بافلوس" يمتلك حلماً بأن يجعل هذا العالم الصغير أفضل قليلاً!.

في المقابل يسرد الفيلم الأسباني "امرأة بدون بيانو"، للمخرج "خافيار ريبوللو"، قصة امرأة تُدعى "روزا" تعمل صباحاً في التجميل من داخل منزلها حتى يعود زوجها سائق التاكسي لتناول الغداء والعشاء يومياً. تمر هذه الزوجة بأزمة منتصف العمر. تشعر بالمعاناة من تلك الحياة الرتيبة. في إحدى الليالي تحزم "روزا" حقيبتها في صمت تاركة المنزل وزوجها لايزال نائماً. تُرى ماذا سيكون مصيرها وإلى أين تنتهي بها الحياة؟ هل تتقاطع مع شخصية "نورا" في "بيت الدمية" "لهنري إبسن"؟

قصة آخرى للنساء تأتي من إيطاليا بعنوان "المساحة البيضاء" للمخرجة "فرانشيسكا كومينشيني"، تسرد تفاصيل حياة "ماريا"، امرأة مستقلة غير متزوجة في أواخر الثلاثينيات، تكتشف فجأة أنها حامل بعد علاقة عابرة. تلد طفلتها "إيرين" في الشهر السادس، فتشعر أن العالم قد توقف من حولها، إذ على مدى الأشهر الثلاثة التالية تضطر للبقاء كل يوم في جناح الأطفال حديثي الولادة بالقرب من الحضانات وهي لا تعرف إذا كانت "إيرين" ستعيش أم تموت. تغرق "ماريا" في حالة من العزلة عن العالم في خواء تام.

## في مكان آخر

من أفلام الحرب يأتي الفيلم الكرواتي "السود" اشترك في إخراجه "زفونيمير جوريتش" و"جوران دفيتش". أثناء الحرب تقع المدينة تحت الحصار. بعد الهدنة أصبح على كتيبة (السود) المعروفة بأعمالها القذرة أن تتفرق. يقرر "آيفو" قائد الكتيبة الذى فقد ثلاثة من جنوده أن يُعد العدة



لاسترداد جثثهم من الغابة. على الرغم من وقف إطلاق النار يقوم بتفجير السد مما يسبب أضراراً هائلة للأعداء. رغم إحساسهم بالذنب وتأنيب ضمائرهم تضطر بقية الجنود الباقين على قيد الحياة أن يعاودوا القتال، وفي قلب ميدان المعركة يجدون العدو في آخر مكان لم يتوقعوه. يجدونه داخل أنفسهم.

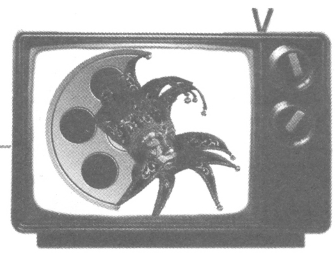
يتلامس فيلمان آخران في موضوع الأصولية المتطرفة في نهاية نفق الحياة. أولها للمخرجة "ياسميلا زبانيتش" والتي فاز فيلمها الروائي الطويل الأول "جرابافيتشا" بالعديد من الجوائز أهمها جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين ٢٠٠٦ . في فيلمها الجديد تعيش "لونا" مع "عمار" منذ فترة طويلة لكن مشاكل عديدة تهدد علاقتهما. تتلاشى أحلام "لونا" في أن تصبح أماً عندما يبدأ "عمار" في إدمان الخمور فيفصل من عمله. تأخذ الأمور منحناً جديداً عندما يجد وظيفة بأجر مرتفع في مجتمع من المحافظين الأصوليين. ببطء تلاحظ "لونا" تغيرات كثيرة تطرأ عليه، فرغم إقلاعه عن الخمور يصبح "عمار" رجلا أكثر تحفظاً ومتأثراً بالأفكار الأصولية. أما الفيلم التركي "خطوة نحو الظلام" إخراج "أتيل إناك" فتبدأ أحداثه بعد غارة أمريكية تقضي على كل أهل قريتها التركمانية. تصبح "سينيت" المرأة الوحيدة المتبقية على قيد الحياة. لا تجد أمامها أملاً إلا أنها تحاول الوصول إلى أخيها المريض في أسطنبول. لكن فور وصولها تقع "سينيت" في براثن جماعة دينية متطرفة.

أما الفيلم الألباني "شرق غرب شرق.. السباق الأخير" للمخرج "جورجي زوفاني" فيأتي زمن الأحداث في عام ١٩٩٠ عندما تكلف الحكومة الألبانية البطل المعتزل "إيلو" بتكوين فريق من خمسة رياضيين لتمثيل "ألبانيا" في سباق للدراجات "بفرنسا". تبدو رحلة نحو الغرب كأنها حلم غير عادي قد تحقق لهم جميعاً. لكن بمجرد وصول الفريق إلى مدينة "تريستا" الايطالية تطالعهم الأنباء بسقوط النظام وقيام الثورة في بلادهم. يحاول أعضاء الفريق التغلب على الصدمة والعودة إلى بلادهم، في رحلة يائسة على الدراجات.

بينما في الفيلم السلوفيني ٠٦:٠٩ للمخرج "إيجور شتيرك"، يحقق مفتش الشرطة "دوسان" في قضية وفاة "مارجان أوزيم" التي تحوطها ظروف غامضة. شيئاً فشيئاً تستحوذ عليه مفردات القضية وحياة "أوزيم" خاصة عندما يدرك أنه مات منتحراً. يبدأ "دوسان" في المعيشة داخل شقة المتوفى، نابشاً في ماضيه، ومتورطاً مع معارفه، بل ومنتحلاً هويته. يرجع هوس "دوسان" لأسبابه الخاصة التي تتكشف عندما ينعدم الخط الفاصل بين حياته وماضي الرجل الذي فارق الحياة.

## خمسة أفلام عربية

للدول العربية حظ وافر في المسابقة الدولية هذا العام إذ تشترك خمس دول هى الجزائر وسوريا والمغرب ولبنان ومصر التي يُعرض لها في الافتتاح "المسافر" للمخرج أحمد ماهر. من لبنان يأتي فيلم "كل يوم عيد" للمخرجة "ديما الحر". إنه أحد أفلام الطريق، يناقش العلاقة بين الرجل والمرأة في غياب الأول. تتسرب تفاصيل تلك العلاقة من وجهة نظر ثلاث نساء عربيات في بيروت الوقت الحاضر. على الطريق إلى سجن بعيد لزيارة أزواجهن يتقطع بهن السبل وسط الصحراء عندما يخترق طلق ناري الزجاج الأمامي للحافلة ليردي السائق قتيلاً. أثناء استكمالهن للطريق على الأقدام تحت وطأة التهديد من أخطار متعددة تنسل تفاصيل صغيرة من ذكرياتهن القريبة. تروي "تمارا" كيف تم القبض على زوجها في يوم زفافها. وتأمل "لينا" أن يوقع زوجها ورقة الطلاق التي تحملها. أما "هالة" فتعتقد أن الرجال يجعلون نساءهم حبالى ثم يسجنون من جديد. بالمقابل تُشكل المقاومة في فلسطين تيمة الفيلم





السوري "بوابة الجنة" للمخرج "ماهر كدو". ترصد الكاميرا عائلة من الضفة الغربية في نهاية حقبة الثمانينيات من القرن الماضي أثناء الانتفاضة ضد الاحتلال الصهيوني.

## احتفاء بالسينما الفرنسية

يُعرض في القسم الإعلامي خمسة عشر فيلماً من أحدث إنتاجات سينما دول البحر المتوسط. واحتفاءاً بالسينما الفرنسية ضيف شرف المهرجان يُعرض خمسة أفلام من السينما الفرنسية الحديثة منها "بين ذراعيك" و"ندم"، و"أصوات صامتة"، و"مدموزيل شامبون" إلى جانب إقامة ندوة رئيسة تناقش العلاقات المصرية الفرنسية والإنتاج المشترك، الأهداف والغايات، يُشارك فيها المخرج "يسري نصر الله" الذي تحققت جميع أفلامه من التعاون المشترك مع فرنسا باستثناء "احكي يا شهر زاد". في حين تضم بانوراما سينما قضايا وإبداع المرأة، والذي ترأسه الفنانة ليلى علوي، الفيلمين المصريين "واحد صفر"، و"احكى يا شهر زاد"، إلى جانب أفلام أخرى منها التونسيان "صمت القصور"، و"موسم الرجال".

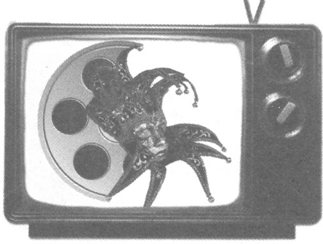
تترأس لجنة التحكيم الدولية المخرجة التونسية "مفيدة تلاتلى"، بعضوية كل من الممثلين المصريين "هشام سليم"، و"زينة"، ومن "تركيا" "أحمد بوسيوجلو" رئيس جمعية السينما في "أنقرة"/ ومن "إيطاليا" المونتير "روبرتو بربينيانى"، ومن "فرنسا" مصممة الديكور "ماري- هيلين سيلموني"، والمصورة الهندية "سابينا جاديحق". في حين يترأس لجنة تحكيم مسابقة الديجيتال السيناريست د. رفيق الصبان، والمخرج "أحمد عبدالله"، وكاتبة السيناريو "مريم ناعوم".

## أفضل عشرة أفلام

يتنافس ٣٠ فيلماً على جائزة استفتاء النقاد لأفضل فيلم فى السينما المصرية عام ٢٠١٠ أبرزها "رسائل البحر" "لداود عبد السيد" و"عصافير النيل" "لمجدي أحمد علي"، و"هليوبوليس" لأحمد عبد الله، و"ولاد العم" لشريف عرفة، و"بنتين من مصر" لمحمد أمين، و"تلك الأيام" لأحمد غانم.

في حين أسفرت نتائج استفتاء اختيار أفضل ١٠ أفلام فى السنوات العشر الأخيرة في السينما المصرية، والتي شارك فيها نحو مائة ناقد وصحفى، عن النتائج التالية: في الترتيب الأول "الأبواب المغلقة" للمخرج "عاطف حتاتة"، ثم "جنينة الأسماك" و"احكي يا شهر زاد" "ليسري نصرالله"، يليه "داود عبد السيد" الذي احتل فيلميه "مواطن ومخبر وحرامي" و"أرض الخوف" الترتيب الرابع والسابع، بينما احتل "عمارة يعقوبيان" "لمروان حامد" المركز الخامس، ثم "شقة في مصر الجديدة" "لمحمد خان"، وجاء "سهر الليالي" في المركز الثامن، يليه "واحد صفر"، وأخيراً "بحب السيما".

كذلك احتفي المهرجان وكرم في هذه الدورة عدداً من الشخصيات السينمائية والثقافية البارزة منها وزير الثقافة السوري "رياض نعسان أغا"، والمخرجة التونسية "مفيدة تلاتلي"، والكاتب الفرنسي "روبير سوليه" الذي عُقد له لقاء عقب افتتاح معرض"قاعات العرض الكبرى" للمصور الفوتوغرافي الفرنسي ستيفان زوبيتزار بحضوره والذي سجل بعدسته قاعات العروض السينمائية العملاقة التي كادت أن تندثر في عصر الشاشات المتعددة.





## مهرجان دمشق السينمائي.. نجاح جماهيري لافت

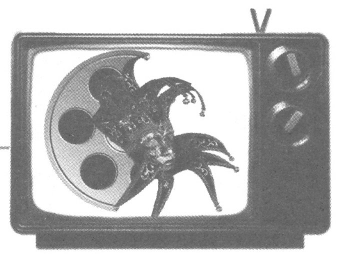
ذات يوم كان يُطلق عليها وصف "غابة من الياسمين". مع مرور الأزمان راحت كثافتها. غادرتها سيماء الغابة ولم يُغادرها الياسمين. ظلت بقايا أغصانه وشجيراته تعطر أجواء أقدم مدينة مأهولة على الأرض، مدينة "دمشق" العريقة المحافظة على أصالتها. أينما ذهبت تجد الياسمين يعبق الهواء برائحته، يُعانقك أريجه الفواح، تطل أغصانه من حدائق البنايات على امتداد البصر.

أينما سرت تقابلك وجوه متسامحة مشرقة جميلة. رجال ونساء، شباب وشابات، أطفال من مختلف الأعمار يستقبلونك في ترحاب بوجوه تملأ النفس طمأنينة وبهجة. ابتسامتهم يملؤها الكرم، تبعث على الراحة، تُزيل أي شعور بالاغتراب، أو الخوف خصوصاً لو كان الزائر امرأة، لأنه سيُخامرها يقين بقدرتها على السير في الشوارع من دون وجل، في أية وقت من ساعات الليل أو النهار، من دون أن تتعرض لتحرش لفظي أو غير لفظي. الأمان سمة أساسية على هذه الأرض صاحبة التاريخ الممتد، فالشعب السوري له ثقافة وتقاليد حضارية عريقة في كرم الضيافة واحترام الآخر. لا لفظ مؤذ، لا لمسة معتدية، أو نظرة جارحة وأنت تجوب الشوارع والحوانيت الزاخرة بالمنتجات والبضائع المحلية الموثوق بها شكلاً ومضموناً. هذا إلى جانب أطعمتهم وحلوياتهم الشهيرة بروعة المذاق.

### نجاح جماهيري لافت

يبقى تساؤل: هل يُمكن الفصل بين طبيعة المكان والتكوين الاجتماعي الثقافي لأهله وبين ما يُقام على أراضيهم من تظاهرات ثقافية وسينمائية؟ ألا ينطوي الأمر على انسجام هارموني، على تأثير وتأثر؟ فقد كان مُثيراً للدهشة والبهجة ما حدث من إقبال جماهيري متزايد على عروض الأفلام ضمن تظاهرات مهرجان دمشق السينمائي الدولي في دورته الثامنة عشر. تجاوب الجمهور السوري بشكل كبير مع تلك الاحتفالية السينمائية الثقافية. وكانت دور العرض، التي لاتزال تحتفظ بمساحاتها الشاسعة وبأعداد مقاعدها الكثيرة، لا تخلو طوال أيام المهرجان من الحضور المكثف للجمهور. كانت قاعات العرض شبه كاملة العدد في كثير من العروض، ولم تخلو أغلبها من الزحام الشديد لمتابعة تلك الأفلام في جميع الحفلات منذ الصباح الباكر وحتى تلك التي كانت تبدأ بعد منتصف الليل، حتى تلك الأفلام التي أثارت حفيظة واستياء كثير من النقاد وفي مقدمتها الفيلم السوري "حراس الصمت" لمخرجه "سمير ذكرى" مع ذلك شهد الفيلم إقبالاً متزايداً في جميع حفلاته وكأن الجمهور لم يتأثر بالدعاية المضادة وقرر مشاهدة الشريط السينمائي ليحكم بنفسه.

إن ما حققه مهرجان دمشق السينمائي المنعقد في الفترة من 14نوفمبر وحتى ٢٠ نوفمبر ٢٠١٠ من نجاح لافت على مستوى الجمهور المحلي في دورته الأخيرة يُعيد إلى الأذهان كلمات الناقد السينمائي ومدير المهرجان "محمد الأحمد": "المهرجانات لاتهدف إلى تسويق الأفلام التي تنتجها الدولة المنظمة لها، كما لا تهدف إلى تشجيع الإنتاج السينمائي المحلي فقط، بل هي ساحة مهمة لإعلاء قيم الخير والحق والجمال، إنها عيد وطني للمتعة الروحية والتواصل بين البشر". بتلك الكلمات أجاب "الأحمد" على التساؤل المُلح حول جدوى تنظيم مهرجان للفن السابع في "سوريا" وهى بلد لايُنتج أفلاماً إلا فيما ندر تقريباً، أو بالأحرى هى دولة فقيرة في الإنتاج السينمائي. فهى تُنتج بالكاد فيلماً واحداً أو اثنين تُمولهما المؤسسة العامة للسينما كل عدة أعوام. طوال تاريخها السينمائي الذي تزامن تقريباً مع بداية السينما في العالم لم تنتج "سوريا" سوى ما





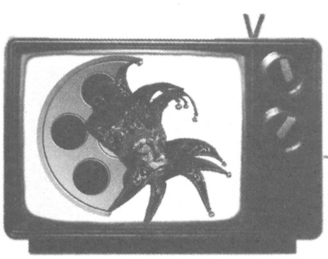
يقرب من مائتي فيلم على الأكثر سواء قطاع عام أو خاص. هذا في حين تزدهر الدراما التليفزيونية السورية، التي يدعمها القطاع الخاص بقوة متزايدة، إلى درجة أنها صارت في بعض السنوات المنافس الأول لمثيلتها المصرية قبل أن يبزغ نجم نظيرتهما التركية في الأفق لتُهدد وضعيتهما على عرش الدراما. مع ذلك يظل التساؤل مُعلقاً حول الأسباب التي تدفع برأس المال الخاص السوري لأن يُضخ بقوة وعنفوان في شرايين وأوردة الدراما التليفزيونية في حين ينأى بنفسه عن اقتحام وتخصيب حقول الإنتاج السينمائي المحلي؟!

لا يُمكن إنكار أن "سوريا" بلد راعي للثقافة وللفنون بكافة أشكالها، أنه رغم كل المعوقات ونقص الإمكانيات خصوصاً المالية، إذ تبلغ ميزانيته نحو مليون و٢٠٠ ألف دولار أمريكي فقط، رغم عدم مساندة رجال الأعمال والقطاع الخاص له نجح المهرجان السينمائي الدمشقي، الذي استهل أولى دوراته عام ١٩٧٩ في خلق حوار سينمائي جاد، وفتح آفاق جديدة أمام السينما السورية والعربية. وأكد بما لا يدع مجالاً للشك أنه ليس بالأموال وحدها تُقام وتُنظم وتنجح المهرجانات، أنه لايزال قادراً على المنافسة لما يتمتع به من خصوصية سينمائية وهوية ثقافية جادة، فالقائمين عليه أهتموا في المقام الأول بإضفاء بعد ثقافي سينمائي على عروضه، كما أولوا عناية خاصة بنوعية الشريط السينمائي الذي يُقدمونه إلى الجمهور السوري وضيوف المهرجان، إلى جانب حرصهم على اختيار أفلام هى من دون شك علامات بارزة في تاريخ الفن السابع سواء في مسابقاته الرسمية أو تظاهراته المختلفة مثل "بيوتيفول" "لأليخاندرو جوانزاليس إيناريتو"، و"عسل" لسميح كابلا نوغلو"، و"الكاتب الشبح" لرومان بولانسكي"، و"اشتراكية" لجان لوك جودار، و"شعر"، و"العم بونمي الذي بوسعه تذكر حياته السابقة" وغيرها من الأفلام المثيرة للجدل، إلى جانب تظاهرات خاصة بأعلام الإخراج في الفن السابع مما منح المهرجان طابعاً سينمائياً شديد الخصوصية.

بالإضافة إلى مطبوعاته وفي مقدمتها نشرته اليومية المتميزة الحافلة بالتغطيات والحوارات، ولا نغفل مواظبته على إصدار مجموعة كبيرة من الكتب السينمائية ضمن سلسلة الفن السابع التي تُصدرها المؤسسة العامة للسينما في سوريا، فهذه السلسلة بما تقدمه من كتب مترجمة وأخرى مؤلفة يُعتبر أغلبها وثيقة سينمائية على درجة كبيرة من الأهمية تُثري المكتبة السينمائية في العالم العربي، خصوصاً تلك المُوقعة بأقلام نقاد وباحثين وسينمائيين مثل "إبراهيم العريس"، "قيس الزبيدي"، محمد كامل القليوبي، ماهر راضي، عدنان مدانات" وآخرين. لكل ما سبق سيظل مهرجان دمشق السينمائي بارزاً متألقاً بخصوصيته الثقافية على الرغم من أية انتقادات تُوجه إليه، على الرغم من زيادة حمى التنافس بين المهرجانات السينمائية العربية، وعلى الرغم من عدم حصوله على الشرعية الدولية.

## يُرجى عدم الإزعاج

"يُرجى عدم الإزعاج" للمخرج الإيراني "محسن عبد الوهاب" والحاصل على الجائزة الفضية بمهرجان دمشق السينمائي الدولي الثامن عشر كان واحداً من أهم أفلام مسابقته الرسمية للأفلام الطويلة. لا يمكن وصفه بالعمل العظيم أو الكبير، لأنه شريط سينمائي سهل ويسير، من دون أي تعقيدات أو حوارات فلسفية، مع ذلك لا يخلو من عمق المشاعر وجمال الرؤية. يُمكن وصفه بالسهل الممتنع. تتحرك فيه الكاميرا المحمولة بسلاسة وخفة لتبث فينا توتراً يغلف الشخصيات والأحداث. يستمد الفيلم قوته وخصوصيته من بساطة وطبيعية المعالجة السينمائية، من قدرة مخرجه على تقديم حكايات شبه عادية نعايشها يومياً بأسلوب سرد سينمائي مغاير مشدود

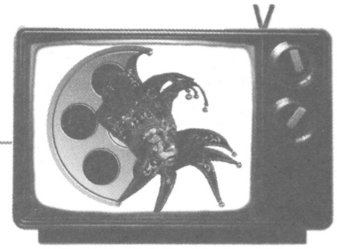


الإيقاع، مستعيناً بالخط الكوميدي وخفة الظل والسخرية المتكئة على المفارقات، معتمدا على الحوار بدرجة كبيرة دون إغفال أهمية الصورة. حواره تلقائي رشيق يكشف خلفيات سلوك أبطاله ومنبع بعض مشاكل المجتمع الإيراني التي يمكن تعميمها على كثير من المجتمعات لما بها من صبغة إنسانية. هو من دون شك فيلم يحمل رسالة إنسانية وأبعاداً درامية، ويبحث في جماليات لاتعتمد على الإبهار.

ينتقل السرد السينمائي من حكاية إلى أخرى عبر الصدفة التي تجمع الشخصيات في أماكن واحدة. يحكي بشكل أساسي ثلاث قصص عن خمس شخصيات رئيسة تتخللها حكايات فرعية وشخصيات أخرى ثانوية. يتناول مواضيع شتى، للمرأة حظ وافر منها، إذ يطرح قضة ضرب الزوجات وانتهاك حقوقهن حتى في الأوساط الثقافية، وإشكالية ارتباط النساء المتقدمات في السن بشباب أصغر منهن، فيثير تساؤلاً استنكارياً عن علاقة الحب بالسن؟ يطرق مشكلة ترك الأبناء لذويهم العجائز واختفاء أواصر المودة والرحمة، ومن ثم حالة الرعب والخوف الشديد عند كبار السن جراء عزلتهم. لا يغفل العمل مشكلة البطالة أصبح يُعاني منها كثير من مختلف الأعمار. يُحذر هامساً بأسلوب كوميدي من مخاطرها وما يُمكن أن ينجم عنها من تدمير للأسر وللروابط الإنسانية.

رغم عنوانه الذي يُحيل إلى تلك الجملة المدونة على لافتة تُعلق على أبواب الغرف في الفنادق "يُرجى عدم الإزعاج" لكن لا علاقة للفيلم بالفنادق من قريب أو بعيد. إنه يحكي عن المشاكل التي تزعجنا وتزعج الآخرين. من خلف باب موصد في وجوهنا نسترق السمع إلي الحكاية الأولى. يأتينا صوت عراك وبكاء. ما أن يُفتح الباب حتى تتدفق التفاصيل بسيولة وخفة ظل. مذيع تليفزيوني شهير، لبرنامج "توك شو" قائم على المسابقات، يقوم بضرب زوجته الشابة لأنها تُصر على أن يصطحبها إلى حفل زفاف صديقتها الحميمة. يسمح لها بالحضور من دونه شريطة ألاَّ تُلتقط لها صور بصحبة الرجال. تخرج الزوجة غاضبة باكية. يطاردها الزوج محذراً إياها بأنها ستدمر زواجهما الذي لم يمر عليه ستة أشهر. أمام عناد الزوجة يتحول التهديد إلى رجاء وتوسل بألاَّ تذهب إلى بيت والديها حتى لا تُفسد صورته أمامهما. يحاول الزوج تقديم التبريرات لفعلته المشينة، مؤكداً أنه ليس استثناء بين الرجال، فمنذ العصر الحجري تُضرب المرأة، حتى في القرن العشرين كان الرجل لايزال يضرب المرأة، حتى وسط المثقفين لا يخلو من مثل تلك التصرفات. مع ذلك ينتهي إلى الإقرار بأنه في حاجة إلى إصلاح ثقافي. تُصر الزوجة على تسجيل محضر ضده في مركز الشرطة. يحاول منعها دون جدوى. أمام قسم الشرطة يُؤكد له العسكري أن هذا المكان يزوره المشاهير من الفنانين ولاعبي كرة القدم، ثم ينصحه بشراء الهدايا لزوجته، لكنها حتى بعد شراء فستان سهرة لها تُصر على الذهاب إلى النائب العام مؤكدة على أهمية ما تفعله لأنها تقوم بإصلاحه ثقافياً.

طوال الحكاية الأولى يكشف السيناريو عبر تفاصيل دقيقة سريعة عن مشاكل أخرى مزعجة منها الضريبة الفادحة للشهرة، حيث تُنتهك الخصوصية ويفقد أصحابها حريتهم الشخصية. يكشف أيضاً تفاهة وسطحية برامج "التوك شو" وقيامها بدور خطير في تسطيح الناس. ينزع الغلالة عن رغبة الزوج الشرهة في تكوين ثروة وشراء منزل وفيلا وتحقيق رخاء مادي فذلك أهم من مصاحبة رفيقته، في حين ترغب الزوجة في علاقة إنسانية قائمة على الود والحب والتواصل حتى في ظل ظروف مادية معقولة. تطلب منه أن يعود إلى عمله كصحفي، أن يعود للتعبير عن رأيه ومشاعره إزاء ما يحدث في مجتمعه، فقد كان يلعب دوراً اجتماعياً لكنه تحول الآن إلى ببغاء.



## شيخ وقور غير مُحصن

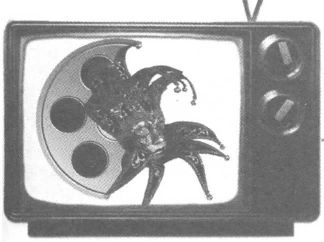
تبدأ الحكاية الثانية من اللحظة التي تستقل فيها الزوجة سيارة للأجرة أوقفها شيخ وقور لنفسه ثم تنازل عنها لها. يستقل الشيخ - نعرف لاحقاً أنه مأذون من أصول شريفة - تاكسي آخر يقوم سائقه بمطاردة المذيع لأنه كاد أن يصطدمه وتطاول عليه. يظل السائق ثائراً لاعناً الشهرة متوعدا الزوج مطارداً إياه في شوارع المدينة حتى يكاد يتسبب في وقوع حادث، بينما يُواصل الشيخ الوقور تهدئته ونُصحه. نكتشف، في مشهد لا يخلو من دلالة رمزية بليغة، أن هذا الشيخ بكل إيمانه العميق وتقواه وأصوله الشريفة هو نفسه غير محصن فبسبب حقيبته المثقوبة سُرق هاتفه وحافظته بما فيها من أموال وأوراق ثبوتية تخص زبائنه.

في مكتبه يجد المأذون رجلاً وزوجته بأولادهما الثلاثة في حالة عراك متقد أثناء انتظاره للانتهاء من إجراءات الطلاق. يطلب منهما الانصراف والتروي وإعادة التفكير. كما يرفض تزويج شاب عشريني بامرأة أربعينية ثرية بحجة أنه زواج مغرض غير متكافيء، متغاضياً عن توسلات المرأة، رافضاً بحزم عرضها المالي المُغوي بينما هو في أزمة مالية عاتية، إذ أن أمواله المسروقة كانت مخصصة لدفع إيجار المكتب، كما أن السارق يبتزه بمبلغ ستة ملايين حتى يُعيد له أوراقه الثبوتية.

تبدأ المساومات بين المأذون واللص عبر حوار هاتفي متوتر سريع. أثناء ذلك تبدأ الحكاية الثالثة عندما تدخل سيدة مُسنة تسأل عن صاحب المحل المقابل ثم تطلب من الشيخ أن يُبلغه رسالة بخصوص المستأجر الجديد لشقتها.

ما أن تخرج المرأة العجوز حتى تُلاحقها الكاميرا إلى بيتها حيث تعيش وحيدة معزولة مع زوجها المسن الغائب عن كل ما يدور حوله. نعرف بعض مشاكلهما معاً قبل أن يدق جرس الباب الخارجي عامل إصلاح التليفاز جاء حاملاً طفلته الرضيعة. ترفض المرأة المسنة أن تسمح له بدخول الشقة خوفاً أن يكون لصاً. بعد توسلات العامل وشرحه حكاية انفصاله عن زوجته يرق قلب المرأة للطفلة الباكية فتقوم بتغيير حفاضاتها وتُعد لها وجبة طعام. يقوم العامل بإصلاح جهاز التلفاز من خلف الباب الحديدي في مشهد كوميدي يكشف كيف تغرس العزلة الإحساس بفقدان الثقة في الناس، وتتحول إلى سجن لا يُطاق.

يختتم المخرج فيلمه بلقطتين محملتين بالدلالات. نرى المأذون على رصيف محطة المترو في انتظار القطار ينصح والدة اللص ويُعلمها التجويد. في اللقطة الأخيرة تذهب الزوجة بصحبة زوجها إلى حفل الزفاف بينما تحوم سيارة الشرطة حول المكان فتُثير الاضطراب في قلوب الضيوف والحراس.



# مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الموعود بالأزمات

## استهل دورته ٣٤ بـ"عام آخر"، في حضور "ريتشارد جير" و"جولييت بينوش"

كثيرة هى الأزمات والعقبات التي لم تفارق مهرجان القاهرة السينمائي الدولي على مدار تاريخه ومنذ أولى دوراته عام ١٩٧٦ تحت إشراف جمعية وكتاب السينما، مروراً بدورته الثالثة التي تسببت في غضب الاتحاد الدولي للمهرجانات العالمية. وقتها أصدر الاتحاد قراراً بحرمان المهرجان من إقامة مسابقته الدولية وسُحبت منه صفته الدولية جراء تدخل الرقابة بالحذف من الأفلام الأجنبية المشاركة. توقف المهرجان في ١٩٨٠ لدورة واحدة بعد فشل إعادة الشرعية الدولية. عام ١٩٨٥ تولت مسؤوليته وزارة الثقافة المصرية برئاسة الكاتب "سعد الدين وهبة" الذي تمكن من إعادة الصفة الدولية له عام ١٩٨٦ ولكن من دون مسابقة رسمية حتى عام ١٩٩١حيث نجح في استعادتها مع دورته الخامسة عشر.

### مذبحة الأضحى السينمائية

لايمكن إغفال أن معظم مشاكله مالية بشكل أساسي إلى جانب بعض الهنات الإدارية والتنظيمية، حتى الأحداث الدولية في أواخر التسعينيات وأوائل الألفية الثالثة ألقت بظلالها عليه وهددته بإلغاء بعض دوراته خصوصاً في يوبيله الفضي عام ٢٠٠١ في بعض السنوات نجح في تخطي العثرات، بينما لم يحالفه الحظ في سنوات أخرى.

انفرد المهرجان القاهري هذا العام بمشكلة فريدة ناجمة عن المذبحة التي شهدها الموسم السينمائي الحالي واستحواذ كل من "عادل إمام"، و"أحمد حلمي" و"أحمد السقا" على معظم دور العرض، فوجد منظمو هذا العرس السينمائي الثقافي أنفسهم في مأزق. أين تُقام العروض؟ بالطبع وُجدت بدائل لكنها قاعات صغيرة الحجم وهو ما أثار بعض المشاكل مع الصحفيين خصوصاً عند عرض الأفلام المصرية الثلاثة المشاركة التي شهدت زحاماً عنيفاً.

### نسخة طبق الأصل

رغم كل ما سبق ورغم ميزانته وجوائزه، بقيمتها المالية التي لا تتجاوز ٨ ملايين جنيه والضعيفة نسبياً، مقارنة بمهرجانات آخرى وليدة تمتلك الإنفاق ببذخ على مهرجاناتها مثل دبي الذي تتخطى ميزانيته المائة مليون جنيه ويستعين بكوادر أجنبية لتنظيمه، لايزال مهرجان القاهرة السينمائي الدولي القائم على سواعد وأفكار وجهود أبنائه صامداً، لايزال واحداً من أهم ١٢ مهرجان على مستوى العالم.

جاءت دورة هذا العام حافلة بالعروض والأحداث حيث شهدت انطلاق ملتقى القاهرة السينمائي الأول تحت رعاية وزارة الثقافة المصرية بالتعاون مع شركة أفلام مصر العالمية (يوسف شاهين) والمركز القومي للسينما، بهدف اختيار عشرة مشاريع سينمائية تم في النهاية اختيار فيلم واحد من بينها من أجل تعزيز نمو صناعة السينما في العالم العربي وتقديم الدعم الفني والمادى لصناعها ومساعدتهم في إكمال المشروع حتى يرى النور، وحصد الجائزة "٦٩ ميدان المساحة" لأيتين أمين.

إضافة إلى قسم التكريمات الذى كرم عددا من الفنانين الأجانب مثل ريتشارد جير وجولييت بينوش تم تكريم ثلاثة مصريين "ليلى علوي" و"صفية العمري"، ومدير الإضاءة "رمسيس مرزوق". كذلك أُقيمت مجموعة من الندوات العامة ناقشت مشكلات وقضايا سينمائية مصرية وعربية وأفريقية ودولية مهمة منها ندوة تحت عنوان "مصر فى عيون سينما العالم بين الواقع والأسطورة، وندوة أخرى عن سياسة الإنتاج

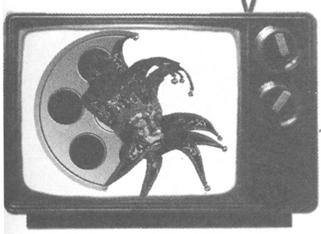
المشترك و"حفظ التراث السينمائى المصرى والتعاون مع الأرشيفات السينمائية العالمية. كما تمت مناقشة مخاطر عمليات القرصنة على صناعة السينما في مصر والعالم وقدمت اقتراحات في محاولة للتغلب عليها. هذا إلى جانب عدد كبير من الندوات التي أعقبت عروض الأفلام لمناقشة صناعها.

أتت هذه الدورة وفي جعبتها عدد كبير من الأفلام المتميزة والعروض الجميلة فنياً وفكرياً وبصرياً على مدى تسعة أيام، وسط حضور الممثل الأمريكى "ريتشارد جير" والفرنسية "جولييت بينوش" بطلة فيلمي "المريض الانجليزي، و"ثلاثة ألوان أزرق"، والتي عُرض لها فيلم "نسخة طبق الأصل" للمخرج الإيراني "عباس كياروستامي" والتي فازت عنه بجائزة أحسن ممثلة في مهرجان "كان" الأخير. الإضافة الى حضور الممثلة الكورية جنوبية يون جونجهي التي منحها فيلم "شباب حزين" مع كانج دايجين عام ١٩٧٦ فرصة أن تصبح الممثلة الأولي في كوريا.

إلى جانب فيلم الإفتتاح "عام آخر" للمخرج الإنجليزي "مايك لي" - الذي أجمع النقاد في مهرجان "كان" ٢٠١٠ على أن عدم فوزه بالسعفة الذهبية ليس أقل من جريمة ارتكبتها لجنة التحكيم في حق واحد من أفضل الأفلام الإنجليزية وغير الانجليزية التي حققت في الأونة الأخيرة تضمنت المسابقة الدولية هذا العام ١٦ فيلماً، واحتوت مسابقة أفلام الديجيتال الروائية الطويلة على ١٦ فيلما، في حين ضمت مسابقة الأفلام العربية ١١ فيلما، والقسم الرسمى "خارج المسابقة" ١١ فيلماً من بينها الفيلم الكوميدي "امرأة بلا دور" أحدث أعمال النجمة الفرنسية "كاترين دونيف"، في حين ضم مهرجان المهرجانات ٤٤ فيلما منها الفيلم الكورى "شعر" لـ"لى شاندونج" والذي شارك فى المسابقة الرسمية لمهرجان "كان" ٢٠١٠ والايطالى "قبلنى مرة أخرى" الفائز بالجائزة الذهبية فى مهرجان "تاورمينا"، والأسبانى "السر فى عيونهم" الحاصل على أوسكار أحسن فيلم أجنبى٢٠١٠ .أما قسم السينما العربية الجديدة فضم ٤ أفلام، وقسم أضواء على السينما التركية ٧ أفلام، وقسم تكريم قناة ارتى الفرنسية الألمانية ARTE ٨ أفلام، و قسم السينما الافريقية ٧ افلام، بينما ضمت تظاهرة "مصر فى عيون سينما العالم" ١٢ فيلما.

على نقيض ما حدث في أعوام سابقة، حيث كانت مصر تجد نفسها في مأزق لعدم وجود فيلم من إنتاجها تشترك به داخل المسابقة الرسمية الدولية، جاءت تلك الدورة لتشهد مشاركة مصر بأربعة أفلام داخل الأقسام المختلفة، إذ اشتركت في المسابقة الدولية بفيلم "الشوق" لمخرجه "خالد الحجر" والذي حصد جائزة الهرم الذهبي كما حصلت بطلته سوسن بدر على جائزة أحسن ممثلة مناصفة مع " Isabelle Huppert إيزابيل هوبير" بطلة الفيلم الفرنسي كوباكابانا، أما فيلم "ميكروفون" ثاني أفلام "أحمد عبدالله" الروائية الطويلة فحصد جائزة أحسن فيلم عربي، في حين خرج "الطريق الدائري" لتامر عزت في أول أفلامه الروائية الطويلة من المسابقة العربية خالي الوفاض، ومثله فيلم "الباب" لمحمد عبد الحافظ الذي اشترك في مسابقة الديجيتال.

إن كانت كاتبة هذه السطور تتحفظ على الجائزة التي تحصل عليها فيلم "الشوق" لخالد الحجر وتراه غير جدير بها، إلا أنها تُؤكد على أن فيلم "ميكروفون" لأحمد عبدالله" يستحق جائزته عن جدارة لارتفاع المستوى الفني لفيلمه ولجدة موضوعه على السينما المصرية رغم تشابهه مع فيلم "صوت أسطنبول" لـ "فاتح أكين الذي حاول اكتشاف المدينة من خلال موسيقاها. يجمع فيلم "ميكروفون" بين الروائي والتسجيلي ويدور في مدينة الأسكندرية حيث يعود المهندس المصري خالد من أمريكا على أمل العمل في بلده والعودة إلى حبيبته السابقة لكنه يُفاجأ بها وقد قررت





الهجرة لأنها لم تعد قادرة على الحياة في هذا المجتمع الذي صارت تفتقد فيه الأمان. أثناء تجوال "خالد" ورحلته وصداقاته الجديدة نتعرف على الفرق الموسيقية المستقلة التي تسعى لتقديم لون موسيقي مختلف في ظل القمع المجتمعي والقهر المادي والبوليس والديني. "ميكروفون" فيلم جيد وممتع فنياً لكنه ليس في قوة فيلم "أحمد عبدالله الأول "هليبوليس".

## ضحايا الحروب

استقبلت شاشات المهرجان داخل المسابقة الدولية للأفلام الروائية ١٦ فيلما منها فيلم "كأني لم أكن هناك" إنتاج ايرلندي –مقدوني –سويدي مشترك للمخرجة الأيرلندية "جوانيتا ويلسون" والتي سبق ترشيح فيلمها "الباب" لجائزة الأوسكار ٢٠٠٨ أما عملها الجديد فهو أحد الأفلام المهمة التي تنافس بقوة على جوائز مهرجان "القاهرة". قصة الفيلم المأخوذة عن رواية للصحفية الكرواتية "سلافينكا دراكوليك"، تُجسد مأساة شعب البوسنة خلال التسعينيات من القرن الماضي، وتتعرض بشاعرية للمذابح المروعة التي عاشها، من خلال قصة امرأة شابة من "سراييفو" تُدعى "سميرة"، تنتقل لإحدي القري بإقليم "البوسنة" لتعليم الصغار. بعد أيام تقتحم قوات الصرب القرية، فتقتل جميع الرجال وتأسرها ضمن سائر نساء القرية حيث يتم استخدامهن للترفيه عن الجنود. أمام شراسة العدو، ووحشية الجنود، ومواجهة التهديد الدائم بالموت، وفي ظل كفاح ضد الانغماس في كل ما تُبغضه من حولها تُدرك أن البقاء علي قيد الحياة يختلف تماما عن أن تعيش الحياة، فهل تملك تغيير مصيرها أم تتحطم حياتها؟

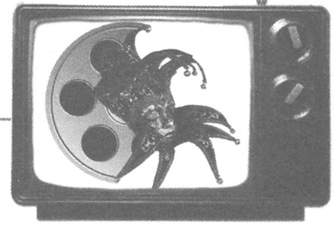
فيلم آخر عن الحروب وضحاياها وتأثيرها على مصائر البشر يُقدمه الإيطالي "جوران فوجنوفيتش" بعنوان "بيران بيراني". يسرد قصة ثلاثة أطفال واجهوا رعب الحرب. ثلاثة أشخاص تتشابك مصائرهم، الإيطالي "أنطونيو" والبوسني "فيلجكو" والفتاة السلوفانية "أنيكا". بعد نصف قرن تتلاقى مساراتهم مرة أخري مع ذكريات الأيام الأخيرة من الحرب.

من جهة آخر يأتي الفيلم المجري "الكثير من أجل العدالة" للمخرج "ميكلوس جانكسو"ليدور في القرن الخامس عشر حيث كانت المجر من أقوي البلدان الأوروبية تتمتع باقتصاد قوي وجيش قادر يستطيع استعادة أوروبا من الإمبراطورية التركية بعد مئة عام. علي غير المتوقع ينصب فتي صغير ملكا للمجر وتطرح علامات الاستفهام، هل يستطيع الفتي تحقيق طموح بلاده؟ هل يتعين عليه خدمة رجال السياسة الأقوياء أم يبني أمبراطوريته الخاصة به؟ كيف يستطيع شخص ما أن يقود دولة وأن يحافظ علي إنسانيته في الوقت نفسه؟ مخرج الفيلم "ميكلوس جانكسو" فاز بجائزة خاصة عن مجمل أعماله عام ١٩٧٠ في "كان"، وجائزة المحكمين عام ١٩٨٧ في "فنيسيا"، وأفضل مخرج عام ١٩٩٢ في "مونتريال".

يعكس الفيلم الروماني "الوداعة" عالم لا يحمل أي قدر من الأخلاق ولا يعترف بالقوانين أو الإنسانية من خلال قصة طبيب بيطري تُدمر حياته حادثة غير متوقعة. بالمقابل يتناول الفيلم السويسري "المتوحشة" علاقة فتاة متمردة من المدينة بشاب يكره البشر ويعيش في واد ناء. مثلما يبني الفيلم الإيطالي "الأب والغريب" موضوعه على فكرة الاختلاف بين البشر الذي لا يحول دون إقامة صداقة متينة بين رجل إيطالي وآخر عربي (يجسده الممثل المصري عمر واكد)، وتُشارك فيه الممثلة اللبنانية نادين لبكي.

## الأشواك الدامية

في إطار الأفلام التي تستند إلى التاريخ يأتي الفيلم التركي "إسأل قلبك" لـ"يوسف كوسينلى"، حيث تقع الأحداث على البحر الأسود إبان العصر العثماني في القرن التاسع عشر. يسرد الشريط السينمائي قصة حب رومانسية في عالم قاس مكتظ بمشاكل حقوق الإنسان والتمييز الديني.



شاب وفتاة يجمع بينهما الحب، وتُفرق بينهما الأديان. فهل يمتلكان الشجاعة لاجتياز تلك الأشواك؟

بالمقابل يأتي البولندي "ولد من البحر" لأندريه كوتكوسكي لتدور أحداثه في مستهل القرن العشرين وتحديداً أوائل ١٩٢٣ ليُصور كيف بدأ المهندسون وآلاف المواطنين من كل طبقات المجتمع في الاتحاد معاً من أجل بناء مدينة "جادينيا" والتي غيرت الأوضاع السياسية والاقتصادية لمنطقة بحر البلطيق خلال عشرينيات القرن الماضي. تُرسم تلك الحالة على خلفية من حب الشباب ورحلة كفاحه.

الصراعات الأسرية وتعقيداتها يتناولها فيلمان مختلفان، أحدهما فرنسي مأخوذ عن أحداث حقيقية وقعت في أوستند البلجيكية بعنوان "كوبا كابانا" لـ"مارك فيتوسى". يسرد الشريط الفيلمي قصة العلاقة المتشابكة بين السيدة "بابو" وابنتها التي أصبحت تخجل منها، فـ"بابو" لم تعد تكترث بأي شئ، بالوظائف والأزواج والمسؤوليات، لكنها عندما تكتشف أن ابنتها تخجل من دعوتها لحفل زفافها تسعى الأم لتغيير حياتها بينما يتناول الفيلم اليوناني "غبار الذهب" قصة ثلاثة أشقاء يفكرون في بيع منزل العائلة لرجل سيقوم بهدمه وإقامة مبني على الطراز الحديث. يدافع "أليكس" عن البيع متمسكا بالمكاسب المادية، في حين ترفض "أنا" البيع لأن منزل العائلة يمثل ذكريات الطفولة بالنسبة لها، بينما تبدو "إميليا" مترددة في اتخاذ القرار فهي منقسمة بين مشاعرها تجاه المنزل وحاجتها للمال. الثلاثة يدخلون في جدل عميق في مدينة تعيش في حالة جدل بسبب ذاكرتها التاريخية.

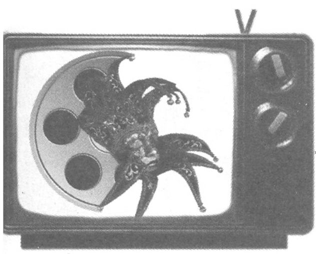
عن هوس الإبداع وتحدي السلطات يُعرض الفيلم البلغاري "التعليق الصوتي" لـ"سفيتوسلاف أوفتشاروف". زمن الأحداث سبعينيات القرن الماضي. يقع "بينو" المخرج، الذي يعمل معه المصور "أنتون"، في مشكلة مع مسئوولي الحزب الشيوعي. فيطلب منه تسليم الفيلم الذي صوره لـ "كارلو" عضو اللجنة المركزية للحزب الشيوعي. يتجاهل "أنتون" الطلب ويستمر في العمل على إنجاز الفيلم مع مخرج أخر فيشعر "بينو" بالاستياء ويشي به عند عناصر الأمن القومي التي تبدأ في مراقبته.

على صعيد آخر يتناول الفيلم الأرجنتيني "أسير الأوهام" قصة الكاتب "بابلو"، ٦٠ عاما، الذي يقابل تلميذته السابقة "لورا" التي كانت مغرمة به عندما كان مدرسها في الجامعة، معها يكتشف "بابلو جاذبيته متوهماً أنه استعاد شبابه. لكن "لورا" تظهر وتختفي ولا يمكن العثور عليها بسهولة تماما مثل صورة لشباب لن يعود أبداً.

للإبداع قصة آخرى تأتي من الهند بتوقيع المخرجة "أبارنا سن" و"خطاب لم يُستكمل". يحكي عن ممثلة مسنة تكتب خطاب انتحارها، تنظر خلال صندوقها القديم المليء بتذكارات كانت قد نسيتها. تستعيد ذكريات حب ضاع وآخر نالته، تعاودها رائحة الصداقات والخيانة، النجاح والفشل، الحوادث والجوائز، فهل تمتلك القدرة علي التحكم في موعد مغادرتها مسرح الحياة كما خططت أم أن الموت هو الذي سيقوم باختيارها؟

## زخم المشاركة العربية

إلى جانب مشاركة "مصر" هذا العام بأربعة أفلام داخل الأقسام المختلفة، تضم مسابقة الأفلام العربية 11فيلما منها "التونسي "آخر ديسمبر"، وتشارك لبنان بفيلمين " شتي يا دنيا " لـ"بهيج حجاج"، و"رصاصة طائشة" لـ"جورج هاشم". تشارك العراق بفيلمين "حى خيالات المآته" لحسن علي، و"ابن بابل" لمحمد الدراجى، كما تساهم في مسابقة الديجيتال بفيلم "متشابك باللون الأزرق" لحيدر رشيد إنتاج عراقي إيطالي إنجليزي مشترك. بالمقابل تُشارك المغرب بفيلم "المسجد" لـ"دواوود اولاد السيد" داخل المسابقة العربية، وبفيلمي "الخطاف" لـ"سعيد الناصرى"، و"أولاد البلاد" لـ"محمد اسماعيل داخل مسابقة الديجيتال.



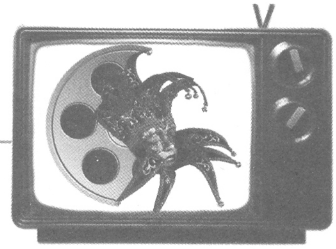
## "الشوق" السيء الرديء

يستحق فيلم "الشوق" لمخرجه "خالد الحجر" - الحاصل على ذهبية مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الرابع والثلاثين - في تقديري جائزة أسوأ فيلم مصري لأسباب عديدة ليس من بينها أنه فيلم سوداوي وقاتم يقدم شخصيات انهزامية مصيرها مسدود لأن السينما المصرية على مدار تاريخها قدمت مئات من الأفلام الأشد قتامة مثل "البريء"، "بداية ونهاية"، "الحرام"، "القاهرة ٣٠ سرقات صيفية"، "الأبواب المغلقة"، ولاتزال السينما المصرية تنتج أفلاماً أكثر سوداوية أحدثها فيلم "بنتين من مصر" للمخرج "محمد أمين" ٢٠١٠ مع ذلك تظل الأفلام السابقة الذكر علامات مهمة في تاريخ السينما المصرية والعربية لما تتمتع به من مستوى فني وفكري راق.

أما فيلم "الشوق" فيفتقد لأية متعة، فيلم لا يحرك المشاعر أو الوجدان، فيلم بارد رغم سوداويته ومأسوساته، إنه عمل تجاري رديء ورخيص وميلودراما فجة، ليس به شيء صادم أو جريء، وليس صحيحاً أن سبب الهجوم عليه كونه نتاج التعاون المشترك مع فرنسا وحصوله على دعم من جهات عديدة، أولأنه يُظهر الوجه القبيح من مصر ويُسيء إلي سمعتها، كما زعم البعض، لأن هناك أفلام مصرية عديدة أكثر جرأة وواقعية ومأساوية أُنتجت عن طريق التعاون السينمائي المشترك وحطمت التابوهات الثلاثة للجنس والدين والسياسة وتناولت العشوائيات والفقر والمرض الذي يُعانيه أفراد الشعب المصري لكنها جاءت على مستوى فني عال وحققت متعة بصرية وفكرية مما أهلها لأن تحصد العديد من الجوائز المصرية والعربية والدولية مثل أفلام "يوسف شاهين" و"يسري نصرالله" و"عاطف حتاتة".

يتحدث الشريط السينمائي للمخرج خالد الحجر وكاتب السيناريو "سيد رجب" عن بعض مشاكل المجتمع مثل الفقر والمرض والاحتياج الجنسي، والتي لا ننكر وجودها بشكل أكثر قسوة ووطأة على أرض الواقع المصري، لكن خطأ فيلم "الشوق" أنه يتناولها عبر حبكة غير محكمة وسيناريو ضعيف، شخصياته سطحية مفتعلة متشابهة في أغلبها غير مقنعة، تتصرف وفق منطق الكاتب والمخرج وليس وفق منطقها الخاص، فمثلاً الفتاتين، "شوق" و"عواطف" اللتان جسدتا دوريهما روبي وشقيقتها كوكي، تعلمان مدى خطورة مرض أخيهما المُصاب بفشل كلوي ومع ذلك ترقصان، وتُغنيان في سعادة وبهجة، وحتى الأم "فاطمة" لديها قدرة على أن تتناول طعامها بشهية، على أن تضحك وتحكي وتبتسم في سعادة أثناء وجودها في القاهرة للتسول وكأنها لم تترك وراءها في الأسكندرية ابناً يحتضر، ويتمزق من الألم، ثم نراها في مشهد آخر مفتعل لا يخضع لأي منطق عندما تسافر إلى طنطا مقر عائلتها التي هربت منهم للزواج من حبيبها، وها هى تعود إليهم بعد غياب سنوات لتطلب مساعدتهم في علاج ابنها، لكنها بمجرد أن تلمح أختها تهرب بسرعة رغم أن الأخت ظلت تجري وراءها وتنادي عليها بلهفة وفرح. تهرب "فاطمة من أختها خجلاً ثم تفضل أن تقوم بالتسول فهل يُصبح التسول والفضيحة أمام العالم أكثر احتراماً للذات من شماتة الأهل؟ إلى جانب ذلك فإن أداء "سوسن بدر" -الحاصلة على جائزة أحسن ممثلة مناصفة مع "إيزابيل هوبير" بطلة الفيلم الفرنسي "كوباكابانا" -جاء مسرحياً ومبالغا فيه، كما أنها تأثرت كثيرا بالشخصية التى قدمتها فى مسلسل "الرحايا" منذ عامين. وجاءت ملابس ابنتيها وتحديداً "روبي" غير مناسبة للحارة الشعبية، وتميز أداء الأختين بالفتور مقارنة بالحالة النفسية والضغوط المادية والمجتمعية التي يمران بها.

الشوق فيلم ضد الرجال والنساء على حد سواء رغم مزاعم صناعه بأنه ينتصر للمرأة. شخصيات الرجال بلا هوية أو شخصية، جميعهم رجال



عاجزون انتهازيون ليس لديهم أي قدر من الإنسانية، فأحدهم رائحته "كيروسين" مما يجعل زوجته تنفر منه وترفض إقامة علاقة جنسية معه في حين تُغوي مراهق وترتكب الخطيئة معه، ورجل آخر أصبح عاجزاً جنسياً بعد إصابته في الحرب، وثالث فاقد الوعي معظم الوقت جراء السكر، وآخر متعلم لكنه لا يمتلك تسديد نفقات أسرته ولا يتمكن من إعالتها، وشباب آخر ضائع ليس لديه القدرة على تحقيق أحلامه وعاجز عن امتلاك زمام أموره. أما النساء فتتسمن بالسيطرة والقوة لكنها قوة قهرية سلبية فاسدة منحرفة، فجميع النماذج إما عاهرات أو متسولات، أو منحرفات، أو عاملات نظافة أمام المرحاض العمومي تأكل بنهم وشراهة بشعة حتى تكاد تنفجر، معظمهن تُقمن علاقات غير شرعية وتُعانين من الكبت الجنسي.

اتسم تصوير الأحداث وحياة الناس البسطاء في المنطقة الشعبية بعدم الواقعية، واستخدام الجنس بلا مبرر، وكانت الموسيقى زاعقة معظم الوقت غير موظفة فنياً. وجاء الفيلم مثقلاً بالإيقاع البطيء الناجم عن التكرار والمط والتطويل الذي لم يكن متماشياً مع الأحداث أو الشخصيات، وبه مشاهد زائدة تتجاوز نصف الساعة على الأقل، منها تكرار مشاهد التسول بشكل ممل فج، إذ لم ينجح المخرج في أن يستفيد من حيل التسول وتعبيرات وجوه المتسولين الحقيقيين، إلى جانب تكرار مشاهد الضرب وعدم إتقانها فجاءت مفتعلة هزيلة، وزادت جرعة ضرب البطلة لرأسها في الجدران بطريقة مقززة وغير فنية لدرجة أن إحدى المشاهدات أُغمي عليها في قاعة العرض، كما أن المُشاهد كان يتوقع معظم الأحداث قبل وقوعها، مثل وفاة الابن وصدمة الأم عقب عودتها من رحلة التسول، وفضيحة البنات، وقتل الأم لنفسها وأشياء أخرى كثيرة.

لكل ما سبق جاء الفيلم مباشراً لا يحمل قيمة ثقافية، أو فكرية، لايُثير تساؤلاً، خالياً من أي رمزية أو جماليات فنية حتى التصوير لم يكن به شيئاً مبهراً أو غير عادي، بالعكس كان مستواه ضعيفاً، ولم يتمكن مدير التصوير الأجنبي "نيستور كالفو" الذي استعان به المخرج من إضافة أية لمسة فنية يكشف بها جماليات القبح القابع في تلك المناطق العشوائية أو ذلك الحي الشعبي بالأسكندرية، في حين أن هناك مديروا تصوير مصريين نجحوا في إعادة إنتاج جماليات هذا القبح بشكل رائع فنياً وجمالياً.

## تعليق صوتي

"لأنه يُصور تأثير النظام السياسي الديكتاتوري على حياة الناس العاديين، ولأنه يُجسد كيف تتحكم السلطة في حياة شخصين إلى أن تُخرِّبها." كان ذلك من بين الأسباب التي دفعت لجنة اتحاد الصحافة السينمائية الدولية "الفيبريسي" - كانت كاتبة هذه السطور أحد أعضائها -منح جائزة أفضل فيلم للبلغاري "تعليق صوتي" في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الرابع والثلاثون، كما حصل مخرج الفيلم "سفيتوسلاف أوفتشاروف" على جائزة أحسن إخراج من لجنة التحكيم الدولية بالمهرجان ذاته.

تعود أحداث الفيلم عبر الفلاش باك إلى فترة السبعينيات من القرن العشرين أثناء حكم الحزب الواحد "الشيوعي" الذي استمر لأكثر من ثلاثين عاماً، وفي كنف "الستار الحديدي" بمعنييه المادي والمجازي الذي ظل يفصل بين أوروبا الغربية والشرقية حتى نهاية الحرب الباردة. يتناول الفيلم موضوعه على خلفية مرحلة سوداء من التاريخ البلغاري عندما كانت الدولة تحتكر الحقيقة والحرية، فكان لزاماً على الفنان المبدع والفرد العادي أن يدفع ضريبة باهظة وفاتورة فادحة اجتماعياً ونفسياً وإبداعياً.

تسرد الأحداث، المأخوذة عن قصة حقيقية، حكاية اضطهاد رجل اسمه "أنطون كريستوف"يفقد عائلته. إنه مدير تصوير يُقرر أن يصنع فيلماً عن حياته الشخصية عندما فرَّق الستار الحديدي بينه وبين زوجته وابنه الوحيد. تفر الزوجة والابن إلى

ألمانيا الغربية تحت ستار الظروف الصحية المتدهورة للابن، على أمل أن يلحق بهما الزوج، لكنه لا يستطيع إذ تسحب منه السلطات البلغارية "جواز سفره"، ثم تضعه هو وزوجته تحت الرقابة المشددة، لأن أحدهما على الأقل أو كليهما خونة يحاولان الارتداد إلى الغرب المتفسخ المتدهور من وجهة نظر المخابرات.

أثناء ذلك يُفرض على المصور رقابة بوليسة مخابراتية صارمة، تُفتش شقته بدقة، توضع بها أجهزة مراقبة وتنصت، تُفحص علاقاته بأصدقائه وبكل المحيطين به، يتعرض لمحاولات اقتناص المعلومات منه، وإجباره على الاعتراف بأوهامهم، وعندما يُقاوم يُحاصر كالفريسة، حتى الأصدقاء يُشهر بهم.

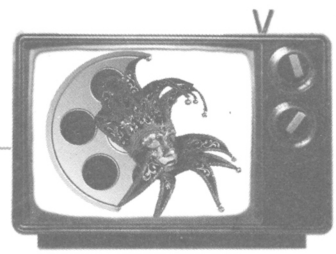
عبر مشاهد تسيطر عليها روح السخرية السوداء نرى كيف أن المكالمات البسيطة، المشحونة بالعواطف والمشاعر، والخطابات البريدية - التي تترجى فيها المرأة الشابة زوجها أن يلحق بها - يُعاد تفسيرها من قبل السلطات على أنها عمل انقلابي تخريبي، ويُضاف إليها تفاصيل من وحي خيال رجال المخابرات، حيث تُوصم تلك الزوجة بأنها شخصية خائنة وتعتبر مُؤثر شرير يُحاول إضعاف أحد أهم مديري التصوير المحتفى بهم في "بلغاريا"، بينما هى في الحقيقة زوجة عاشقة لزوجها، طواقة لرؤيته، راغبة في اجتماع شمل عائلتها من جديد ورافضة بحزم لنصيحة أمها اللحوح بالانفصال عن زوجها والارتباط برجل آخر.

في المقابل فإن "أنطون" الممزق بين عواطفه الشخصية ومشاعره الوطنية عليه أن يتعامل مع إحساسه بالفقدان. وبعد ثلاثين عاماً من تلك الأحداث يقوم بتصوير سيرة حياته على شريط سينمائي، يُجسد فيه كيف جعلته السلطات يفقد كل شيء كان يُحبه، يفقد حبه لعمله، لابنه، ولزوجته فيطلقها.

يكشف العمل السينمائي كيف أن هذا المجتمع في فترة ما من تاريخه كان محكوماً بقسوة وجمود، كيف كانت الرقابة تقبض عليه بيد حديدية، كيف ظل جنون الاضطهاد يدفعه على مدار سنوات. يكشف عبثية الهواجس والشائعات التي كانت تُثير الرعب في نفوس السلطات، وكيف كانت تهديدات وهمية متخيلة أكثر منها ناجمة عن أعداء حقيقيين.

يُؤخذ على الفيلم أنه جاء جافاً بعض الشيء في بعض مشاهده، مع ذلك تمكن مخرجه وكاتب السيناريو "سفيتوسلاف أوفتشاروف" - من مواليد ١٩٥٧ في بلغاريا، قدم ثلاثة عشر فيلماً وثائقياً، وأربعة أفلام روائية، له ثلاثة كتب وعدد من المسرحيات - من رسم وتصوير شخصيات واقعية تُصارع اليأس. نجحت الشخصية الرئيسة المحاطة بالمتاعب في تجسيد المشاعر المتبدلة طوال الوقت من حب، وإحساس بالوحدة، وغضب، أو كره وضغينة. جاء الإيقاع غير متسارع للتعبير عن الحالة النفسية التي يمر بها الأبطال من قنوط ووضع متردي. عدد غير قليل من لقطاته ارتكن على التجريد البصري الذي لا يخلو من جماليات فنية، واتسمت حركة الكاميرا بالانسيابية خصوصاً عندما تنسل عائدة إلى تلك السنوات الغابرة، فتنتقل بين عالمين ما وراء الكاميرا وما يدور أمامها من ماضي قريب أو بعيد.

على الرغم من أهمية الفيلم، مقارنة بمستوى الأفلام الأخرى المشاركة في المسابقة، لم ينجو "تعليق صوتي" من هجوم شخصيات تُردد كالببغاوات الشعارات الشيوعية الثورية من دون أن تفهم أو تمارس الأيديولوجية الكامنة وراء تلك الشعارات. انتقدوه لأنه برأيهم يشن هجوماً على التجربة الشيوعية وهى نظرة شديدة القصور وحكم لا يخلو من تعصب.





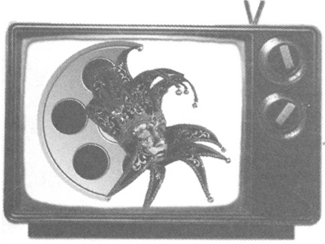
# مهرجان الخليج السينمائي الرابع.. بحضور كياروستامي

## بريق سينمائي لافت وخطوة أخرى للأمام

"إيران: الجنوب الغربي"، "حمامة"، "الأنفال شظايا من الحياة والموت"، "سبيل"، "غني أغنيتك"، "حي الفزاعات"، "ولا شيء غير ذلك"، "وداعاً بابل"، "سبب الحرب"، "الرحيل من بغداد"، "قانون الأشياء"، "كرنتينه"، "موت بطيء"، نوارس السلام"، "شعوب وقبائل"، "ريتشارد الثالث"، إنها عناوين نخبة من أهم وأجمل الأفلام التي عُرضت داخل المسابقات الرسمية لمهرجان الخليج السينمائي في دورته الرابعة. بعضها حصد جوائز والبعض الآخر لم يكن له نصيب، لكن ذلك لم يحجب عنه أهم جائزة وهى تقدير النقاد له ولأدواته مثل "ريتشارد الثالث" والإشادة بلغته السينمائية البارزة كما في "إيران: الجنوب الغربي" للمخرج الإيراني "محمد رضا فرطوسي" والذي يروي قصة جفاف مستنقع الأهوار في جنوب غرب إيران وجنوب العراق، وما ترتب على ذلك من هجرة ساكني المنطقة إلى مدن أخرى مجاورة بسبب اكتشاف آبار نفطية بالمنطقة. عبر لغة سينمائية خالصة تجلعنا نعايش حيوات هؤلاء الناس بعنائها وشقائها، بمصاعبها ومباهجها، بساعات كدها ولحظات سعادتها، بتراثها وتاريخها وأغانيها الشجيِّة الممتعة. شريط سينمائي موسوم بالتلقائية والصدق، بالتصوير الاستثنائي للمكان الذي لم يعد يبدو جميلاً بعد ما أصابه من تدهور كارثي لكن كاميرا المخرج نجحت في كشف جمال القبح بكثافة لافتة، مرتكزاً إلى المقارنة الكاشفة للتناقض البين بين ماضي المستنقع المفعم بالحياة والخير والنماء والرخاء وبين حاضره المأساوي الكارثي.

### كياروستامي

إلى جانب متعة اكتشاف سينما وليدة تنمو في دول الخليج - وتحديداً بدولة الإمارات العربية التي بلغت مشاركتها هذا العام ٤٤ فيلماً من بين ١٥٣ فيلماً مشاركاً من 31دولة، هناك تكمن متعة المشاهدة على الأخص مع الأفلام العراقية التي شهدت تطوراً ملحوظاً كماً وكيفاً حتى أن البعض وصفها مازحاً بالهجمة السينمائية العراقية حيث تجاوزت مشاركتها هذا العام الثلاثين فيلماً روائياً ووثائقياً طويلاً وقصيراً حصد منها عشرة أفلام جوائز متنوعة- كانت هناك أسباب آخرى متباينة تدفع المرء المعني بشؤون الفن السابع أن يهتم بالدورة الرابعة لمهرجان الخليج السينمائي المنعقدة في "دبي" خلال الفترة من ١٤- ٢٠ أبريل٢٠١١. مصدر الإهتمام خلفه حضور المخرج الإيراني "عباس كياروستامي"، وإشرافه على دورة اختصاصية تفاعلية لتبادل الخبرات والأفكار السينمائية من خلال التدريب العملي والتوجيه فيما يخص جميع مراحل صناعة الأفلام، بدءاً من مناقشة أفكار أفلام المشاركين في الدورة والتي دارت حول تيمة واحدة هى "الوحدة" تم معالجتها بنحو ٤٥ طريقة مختلفة، مروراً بطرح آرائهم المتعلقة بمواقع التصوير، ومراجعته للنسخ المبدئية للأفلام، وتقديم نصائحه حول مرحلة ما بعد الإنتاج، وصولاً إلى قيامه بالمراجعة النهائية للأفلام التي يتراوح مدة كل منها بين ١-٥ دقائق. هذا إلى جانب تقديم عروض سينمائية لعدد من أفلام "كياروستامي" القصيرة ومنها "بيض البحر"، البط"، "المطر"، "طرق كياروستامي" أعقبها لقاء مع سيد السينما الإيرانية وفُتح نقاش حول تلك الأفلام وظروف وملابسات صناعتها وكيفية تلقي النقاد والجمهور لها. بالإضافة إلى ما سبق وإلى محاضرات ورشة العمل، تم تنظيم لقاء آخر معه خُصص للصحفيين والإعلاميين في مقر الورشة الاختصاصية التفاعلية بحضور المخرجين





المشاركين لتسليط الضوء على الرؤية الإبداعية التي وُسمت بها أعمال المخرج الإيراني وما تم إنجازه في تلك الدورة التدريبية التفاعلية.

تتجسد أيضاً أهمية تلك الورشة السينمائية – التي عقدت خلال الفترة من ١١-٢٠ أبريل، وحضرها نحو خمسة وأربعين مخرجاً من دول الخليج والعراق واليمن ومصر وإيران، وأُقيمت بالتعاون مع مهرجان "أصوات وثائقية" الذي يركز على القضايا الاجتماعية – في أنها إلى جانب كونها الأولى من نوعها في المنطقة أنها أيضاً محاولة جدية تعمل على تشجيع وتطوير المواهب السينمائية الخليجية خصوصاً في ظل افتقار منطقة الخليج إلى المعاهد السينمائية والدعم الحكومي، أنها خطوة حيوية قد تُسهم في الارتقاء بصناعة الأفلام على مستوى المنطقة إذا تم البناء عليها وأُستتبعت بمنظومة إنتاجية حرة موازية بتأسيس صندوق لدعم مشاريع السينمائيين الشباب وتحفيز إنشاء دور العرض السينمائية على الأخص في ظل هذا الوعي المتزايد بأهمية ثقافة الفن السابع.

على صعيد آخر تُتيح هذه الورشة فرصة لتأمل آليات وصيغ التعامل الممكنة مع الصناعة السينمائية في ظل الأزمات والتوترات السياسية والتقلبات الاقتصادية، كما تُلقي الضوء على سُبل تذليل القيود والعقبات، على كيفية العمل ضمن الوسائل المتاحة لصناعة أفلام متقشفة إنتاجياً دون أن تتخلى عن الجودة الفنية المرتفعة، خصوصاً أن أفلام سيد السينما الإيرانية "عباس كياروستامي" لا تُكلف شيئاً إذ أنها سينما فقيرة إنتاجياً، مع ذلك كرست بصمته وعمقت حضوره الدولي كأحد أهم وأبرز مخرجي السينما في العالم، وحصدت أكثر من سبعين جائزة عالمية أبرزها السعفة الذهبية في مهرجان "كان" السينمائي عن فيلم "طعم الكرز" و"الأسد الذهبي" في مهرجان فينسيا السينمائي الدولي عن "ستحملنا الريح"، وكان آخر أعماله "نسخة طبق الأصل" ٢٠١٠ الذي نالت بطلته الفرنسية "جوليت بينوش" جائزة أحسن ممثلة في مهرجان "كان" السينمائي الماضي.

في إطار فعاليات ورش العمل الخاصة بالطلبة في مهرجان الخليج السينمائي الرابع – الذي عُقد تحت رعاية سمو الشيخ ماجد بن محمد بن راشد آل مكتوم، رئيس هيئة دبي للثقافة والفنون (دبي للثقافة)، ورأسه السيد/ عبد الحميد وتولى إدارته السيد/ "مسعود أمر الله – قام المشاركون بجولة في موقع تصوير الفيلم الإماراتي الجديد "جن"، وذلك في المنطقة العالمية للإنتاج الإعلامي في دبي. ووقع الاختيار على عشر طلاب من مختلف أنحاء الدولة للمشاركة في ورشة العمل وزيارة مواقع التصوير، لتتاح لهم فرصة التواصل مع المخرج توب هوبر، الذي أشرف على الجولة مقدماً للطلبة معلومات قيمة حول مختلف عناصر إنتاج الفيلم السينمائي. وانطلاقاً من التزامه بتوفير منصة شاملة لتسليط الضوء على إمكانات ومواهب السينمائيين الشباب، استضاف مهرجان الخليج السينمائي سلسلة من ورش العمل الموجهة نحو هذه الفئة، تغطي مختلف عناصر إنجاز الأعمال السينمائية، من التمثيل وإلى الإنتاج.

### سينماتون

في المقابل احتفي مهرجان الخليج السينمائي بالسينمائي الفرنسي "جيرار كوران" المعروف بسلسلة بورتريهاته التي أسماها "سينماتون" والتي تعد أطول مشروعٍ سينمائي متواصل في تاريخ السينما، حيث تبلغ مدته الزمنية حتى اليوم حوالي ١٥٦ ساعة. "سينماتون" مُستوحى من أجهزة التصوير الفورية "فوتوماتون" الذى بدأ بإنجازه عام ١٩٧٨ ولم ينته بعد، ويتكوّن من بورتريهاتٍ صامتة، وقصيرة وكان قد بلغ قبل بداية مهرجانٍ الخليج السينمائي ٢٣٤٢ بورتريه لشخصيات من عالم السينما، الفن، والأدب، ومنها على سبيل المثال،

جان لوك جودار، سيرجي بارادجانوف، يوسف شاهين، صلاح أبو سيف، ساندرين بونير، فيم فيندرز، وجاك لانج. وقد واصل "جيرار كوران" العمل علي هذا المشروع طوال أيام تواجده بالمهرجان حيث قام بتصوير بورتريهات للعديد من الشخصيات الفاعلة بتلك الدورة ومن بينها كاتبة هذه السطور التي يحمل البورتريه الخاص بها رقم 2366. واحتفاءً بهذا المخرج قدم المهرجان ضمن برنامج "فى دائرة الضوء" عروضاً من أعمال أنجزها خلال مسيرته المهنية، والتي تكشف اتساع المواضيع التى تناولها فى أعماله السينمائية، حيث يُعتبر "جيرار كوران" واحداً من أكثر صُناع السينما المُعاصرين غزارةً فى الإنتاج، مع أنّ البعض يصفه تندراً، بأكثر المخرجين كسلاً فى العالم، حيث أنجز حوالى ٣٠٠ فيلم، وأفلام متسلسلة، تشتمل على: أفلام تأملية، وأخرى مُنجزة من صور فوتوغرافية ثابتة، أو صور سالبة (نيجاتيف)، وفيلم يصوره منذ 24سنة، ولا يتوقف عن تصوير المحطات، الطرق، الشوارع، المدن، صالات السينما، ووصل به الشغف إلى ضغط أفلام من عمالقة السينما العالمية فى دقائق معدودة، وفك ضغطها.

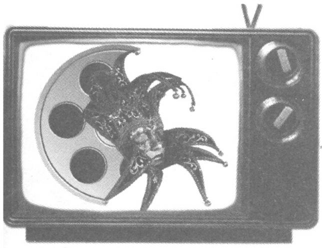
### مسابقة جديدة دولية

تضمنت الدورة الرابعة لمهرجان الخليج السينمائي - التي تُعقد بدعم هيئة دبي للثقافة والفنون (دبي للثقافة) بالتعاون مع مدينة دبي للاستوديوهات مسابقتين تبلغ قيمة جوائزهما نصف مليون درهم، الأولى "المسابقة الخليجية" المخصصة والمقسمة بين المخرجين المحترفين والطلبة من كافة دول الخليج الإمارات والسعودية والكويت والبحرين وعُمان وقطر فضلاً عن اليمن والعراق محترفين وطلبة، أو المخرجين من جنسيات أخرى شريطة أن يتناول الفيلم موضوعاً تدور حبكته حول منطقة الخليج العربي؛ وكانت "مسابقة الطلبة" مفتوحة أمام الأفلام التي قام بإنتاجها الطلاب أثناء دراستهم الأكاديمية أو في إطار مشاريعهم الجامعية. أما المسابقة الثانية فهى مسابقة جديدة تم إضافتها لدورة هذا العام وتحمل عنوان "المسابقة الدولية" المفتوحة للأفلام القصيرة من جميع سينمات العالمية.

بالإضافة إلى عروض المسابقات الرسمية نظم المهرجان عروض آخرى تحت عنوان "أضواء"، وثالثة تحت عنوان "تقاطعات" التي عُرض في إطارها الفيلم المصري القطري "حاوي" لأبرز مخرجي السينما المستقلة "إبراهيم البطوط" صاحب فيلمي "إثاكي"، "وعين شمس". وشهد الحفل الختامي توزيع جوائز "تكريم إنجازات الفنانين" لدورة هذا العام إلى كل من الممثلة الإماراتية مريم سلطان، والمخرج السعودي محمد فوزي قزاز، والمخرج والمنتج الكويتي محمد السنعوسي، وذلك تقديراً لمساهماتهم القيمة التي أثرت قطاع السينما العربية، إضافة إلى تكريم الممثل الكويتي الكبير محمد المنيع، بجائزة تقدير خاصة. كما جرى تكريم المخرج الإيراني الكبير عباس كياروستامي، والمخرج الفرنسي التجريبي جيرار كوران. وإلى جانب تكريم السينمائيين الفائزين بمختلف فئات المسابقة الرسمية لمهرجان الخليج السينمائي، شهد حفل الختام تقديم جائزتين خاصتين من "أكاديمية نيويورك للأفلام أبوظبي" لسينمائيين اثنين من الطلبة المتمّزين الذين شاركوا في المهرجان. وتنطوي الجائزة على منحة تعليمية تتيح للفائزين حضور دورة تدريبية في مجال التمثيل أو الإخراج على مدى أربعة أسابيع في الأكاديمية.

### قراءة مستقبلية متفائلة

لاشك أن العمر الزمني لتجربة الخليج الثقافية ما زال حديثاً، حتى سنوات قليلة مضت ظلت "دبي" تشتهر بطبيعتها الاقتصادية العالمية، فهى مدينة ترسخت قواعدها ونهضت أعمدة صروحها على الاقتصاد بشكل أساسي، لكن المشهد أخذ يتبدل تدريجياً وينحو تجاه المشاريع الثقافية والسينمائية



التي بدأ إطلاقها يتوالى في المدينة الشهيرة، ومن أبرزها مهرجان دبي السينمائي، ومهرجان الخليج السينمائي، ومجلس دبي الثقافي، ومؤسسة سلطان العويس الثقافية.

مع ذلك يبقى تساؤل: هل ستنجح تلك الخطوات والمهرجانات التي يمكن اعتبارها مرحلة انتقالية حاسمة في أن تُشكل تياراً سينمائياً خليجياً يفرض نفسه، بامتلاكه أدوات الفن السابع، وينجح في إرساء ثقافة سينمائية جادة تحتل مكانة بارزة على خارطة السينما في المنطقة العربية؟ لا يُمكننا المصادرة على المستقبل فلاتزال الإجابة على مثل هذا السؤال مبكرة وإن كانت حوارات مدير مهرجان الخليج السينمائي السيد /مسعود أمر الله تشي بقراءة مستقبلية متفائلة خصوصاً بعد ما أعلنه في اليوم الختامي من الدورة الرابعة لمهرجان الخليج السينمائي عن إبرامه لشراكة مع برنامج "إنجاز" من سوق دبي السينمائي، سيقدم من خلالها للسينمائيين من منطقة الخليج منحاً مالية لدعم إنتاج خمسة أفلام قصيرة سنوياً. وتمثل هذه البادرة القيّمة، التي توفر للسينمائيين في منطقة الخليج تمويلاً يصل إلى ٥٠ ألف دولار أمريكي لكل مشروع، تكملة لما يوفره برنامج "إنجاز" حالياً من منح مالية سنوية تصل قيمتها إلى ١٠٠ ألف دولار لكل مشروع لدعم إنجاز الأفلام الروائية الطويلة والوثائقية خلال مرحلة ما بعد الإنتاج، ويغلق باب تقديم الطلبات للدورة الأولى في 1يونيو المقبل.

تلك المبادرة الجديدة لدعم إنتاج الأفلام القصيرة والوثائقية قطعاً ستلعب دوراً مهماً في "تشجيع وتمكين وتزويد السينمائيين ممن هم في أمس الحاجة إلى هذا النوع من الدعم، وحفز نمو القطاع السينمائي" كما يراها مسعود أمر الله ونتفق معه في ذلك الرأي.

# دراما مسرحية













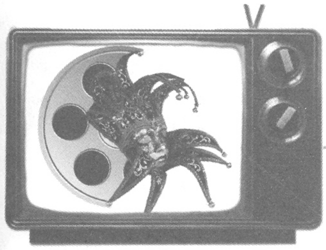












## مهرجان السليمانية

### رثاء يبكى فناء المسرح ويفوز بجائزة أفضل إخراج

أوقعنا حكامنا الطغاة فى مأزق الاختيار المصيرى بين الوقوف فى وجوههم والاستعانة بالغرب والأمريكان لإسقاطهم صحيح أن الثورتين التونسية والمصرية نجحتا فى خلع طاغيهما وهز بنيان نظامهما اللذين يتداعيان الآن، دون الاحتياج لأى طرف من الخارج ، بل أن محاولة تدخل الولايات المتحدة بكلمات الدعم الدبلوماسية رفضت بشدة من قوى الثورة المصرية الفاعلة ،إلا أن الثورة الليبية مازالت غير قادرة حتى الآن على حسم موقفها ، وطالبت قواها الثورية والعسكرية المساندة تدخل الغرب علنا ، بدافع حماية المواطنين من جنون الزعيم ، ومن قبلها فعلتها قوى العراق الثائرة على حكم صدام ، واستعانت صراحة بالولايات المتحدة لتحقيق أهدافها ، وشقت شوارع الوطن العربى بين شجب (الغزو) الأمريكى للعراق وتأييد (تحرير) الوطن من قبضة الطاغية ، ومازال هذا الانشقاق قائما حتى اليوم .

والأمر لا يقف فقط عند حد هذه الثنائية السياسية التى وقعنا فى مأزقها الرهيب ، بل يبدو الأمر أعمق بثنائية الفكر التى تحكم عقولنا ، وتخلق تناقضا حادا بين القطبين المشكلين لها ، فأنت إما مع الدولة الدينية أو مع الدولة المدنية ، وعليك أن تختار بين الديمقراطية والاشتراكية ، وأن تساند الحرية أو الفوضى ، وأن تكون مع الغرب أو ضده ، وأن تناصر الثورة بكل قوة أو تتركها تسير وحدها فى ظلمة المجهول ، ولا وجود لموقف ثالث ، ولا قدرة على الوصول إلى حل ينبع من تفاعل القطبين المتعارضين ظاهريا ، مما يخلق أزمة رهيبة فى العقل العربى ويشل قدراته على تقبل الدولة المدنية دون تخل عن تمسكه بدينه ، واحترامه للديمقراطية دون مصادرة حق المجتمع فى تحقيق عدالته الاجتماعية ، ووقوفه ضد الطغاة دون الاستعانة بأية قوة أجنبية ، وتطلعه للاستفادة من منجزات الغرب العلمية والفكرية مع وقوفه فى نفس الوقت ضد أية مخططات استعمارية له .

**حق التعبير**

فرض هذا المدخل نفسه على مقدمة مقالى المتعرض هنا لفعاليات الدورة الأولى لمهرجان (زهرة القرنفل) أو باللغة الكردية (جولاميخاك) ، والذى جرت فعالياته فيما بين الثالث والسادس من أبريل الماضيين بمدينة السليمانية بإقليم كردستان بالعراق ، وذلك بقيادة الفنانة الكردية الشهيرة "جزيزه عمر" وإشراف عام "عباس عبد الرزاق" مدير عام الفن والثقافة بوزارة الثقافة الكردية ، والمخصص لمونودراما المرأة ، جامعا بين صيغة المونودراما التى تمنح المبدع حق التعبير الذاتى عن أفكاره دون حوار مع الآخر ، ودائرا فى حقل المسرح النسوى ، الذى يتيح للمرأة حق الحديث الكامل عن ذاتها ، فيصير صوتها وحده هو المحلق فى فضاء المسرح ، تبوح به عن مشاعرها وأفكارها ورؤيتها للمجتمع والحياة معا ، ومن ثم منح المهرجان منذ البدء أحد أطراف ثنائية الحياة (المرأة والرجل) حق الحضور وحده تحت الأضواء ، وحق امتلاك كل فضاء المسرح دون منازع ، فاحتلت المرأة فضاء المسرح ، تقدم لنا رؤيتها للحياة والمجتمع والرجل كطرف نقيض فى الثنائية ، وأن تسلل هذا الرجل الغائب والمغيب عن فضاء المسرح خلف الكواليس عبر صناع سينوجرافية بعض عروضها ، وانتزع أحدهم جائزة السينوجرافيا منها ، كما أن تاريخ الكتابة الدرامية للنصوص ، والذى مازال للرجل موقع الصدارة فيه، سمح له بالتواجد فى عرضين من ثمانية عروض شاركت فى المهرجان .

دفعت جاذبية فن المونودراما ولواء المسرح

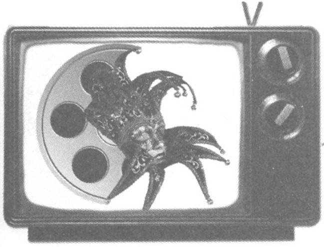
النسوى المرفرف على هذا المهرجان المرأة ممثلة نحو بحار التعبير الذاتى عن همومها الأنثوية ، والسير بعروضها فى اتجاه البحث عن الرجل الغائب ، والحبيب المهاجر ، والزوج المنفلت من بين يديها ، والذى حرصت الصيغة الدرامية / المسرحية على تغييبه ، ثم راحت صاحبة هذه الصيغة تنوح على غيابه ممثلة هنا كنموذج فى عرض (أنا وأنت) للمخرجة والممثلة "شاناز محمد كريم" عن نص للكاتبة "أحلام منصور" ، والذى تحول إلى نص شاعري تتباكى فيه البطلة على فقدها لحبيبها القديم ، وتستدعى بذاكرتها الخصبة لقاءاتها معه ، متمنية أن يعود إليها عاريا كى تكتب على ظهره بسكينها تمزقها الروحى من غيابه ، وتصل فى الختام إلى التفتيش عن قبرها بمثواه ، بعد أن هزمتها الأيام ، وحجبت عنها شمسه المبهرة ، سابحة بردائها الأحمر وسط صالون يسوده الاحمرار ، كاشفا عن الرغبة المتأججة داخلها دون تحقق على أرض الواقع ، وهو أمر مثير للغاية من شابة تغتال بيديها روحها الرقيقة ، فقط لأنها فقدت ذات يوم رجلا كانت تتصوره شمسها المضيئة ، وهو ما سجنها فى غرفة مغلقة على ذاتها ، وحبس الإبداع فى إطار الانشغال بالجسد الفانى فى بوتقة العلاقة الضيقة بين المرأة والرجل .

وهو ما حاول عرض آخر ، يعد الأبرز فى هذه المجموعة من العروض المتعلقة بعلاقة المرأة بالرجل، وهو عرض (الرهينة) من إخراج وتمثيل "سايا حسين" ، للكاتب د" منصور نعمان نجم" ، والذى بدا فى البداية وكأنه شلال ذكريات لامرأة عاشت حياة أليمة فى تنقلها بين العديد من الرجال العشاق والزواج ، فيهم من أغتيل ، ومن اختفى ، ومن سقطت به الطائرة ، وانتهكت فى النهاية حريتها بين يدي رجل مسن ظالم ، ومع تقدم العرض ظهر الأمر مختلفا ، وتدفقت مع شلال الذكريات الدلالات من بين ثنايا العرض الجميل ، والذى حصل مصمم سينوجرافيته الرجل "إزار سعدى" على جائزة السينوجرافيا ، حيث حاصرها فى البدء بكميات هائلة من أجهزة التليفون تتصل عبرها بالشخصيات الغائبة ، ثم أمطرها فى الختام بوابل من كرات النار المضيئة التى غزت حضورها ، وأضاعت وجودها فى دوامة لانهائية ، يدرك المشاهد معها أن هذه المرأة الرهينة هى الوطن الذى لم يهنأ منذ أمد بحياته الطبيعية تحت نيران حكام لم يمنحوه الحرية، وأهدروا كرامته فصار رهينا حتى تحرر ذات يوم، وأن ذاق بتحرره هذا طعم الدم ومرارة التمزق .

## هكذا تكلم المسرح

على الجانب الآخر من عروض بوح المرأة عن همومها الذاتية ، يقف العرض الكردى (رثاء) أو (قصة حزينة) للكاتب الواعى "نياز لطيف" والمخرجة الممثلة البارعة "روبار أحمد" ، والعرض المصرى (سوليتير) للكاتبة والمخرجة والممثلة "داليا بسيونى" ، حيث انفلت العرض الأول من سجن النساء المعذبات بفقدان الحبيب داخل فضاء المسرح المشع بالأضواء ، إلى رعب هذا الفضاء نفسه من غياب الأضواء وابتعاد الجمهور عنه ، بسبب ظهور وسائل الميديا الحديثة المبهرة ، وقدرتها على جذب عيون البشر إلى شاشاتها السينمائية والتليفزيونية التى تجعل الإنسان مجرد صورة متحركة داخل كون غير واقعى ، وتحصر المتحاور على شاشات الكومبيوترات داخل عوالم افتراضية ، توهم بالمشاركة الجماعية ، بينما الحقيقة كامنة فى فردية الحوار وغياب رجع الصدى الحى من الجمهور المتحاور معه . وكذلك فى تعثر طريق المسرح ذاته لمطالبة كافة السلطات السياسية والاجتماعية والأخلاقية منه ما يعجز عن تحقيقه ، وما يتعارض مع رسائله التنويرية .

ينطلق عرض "نياز" و"روبار" من فضاء مسرحى غارق فى الظلمة ، تقبع فى مقدمته امرأة ترتدى قبعة على هيئة باروكة ضخمة تخفى نصف وجهها،



وتمنع الضوء الساقط من أعلى رأسها من الوصول لكامل حضورها ، تتذكر بصوتها الواهن لحظات انطلاقها كفن جديد ظهر منذ نحو ثلاثة آلاف عام فى أراضى الفراعنة فالإغريق ، ثم تتحرك على المسرح الفارغ والمحتضن بستائر تحيله لما يشبه بحرا بلا شطآن ، مبحرة فيه بدائرة خشبية ذات عجلات ، تتحول بين يديها لمركب ذى شراع ، وبؤر إضاءة تلمع فى الظلمة ، وحجر ثقيل يرزح على ظهرها الواهن فى لحظات الضغط المجتمعى على فن المسرح ، فتمسك بلمبات (الرامب) المضيئة ساحبة إياها فى الختام نحو الظلمة ، التى تجذبها بدورها للفناء الذى تخشى أن يكون مآل المسرح .

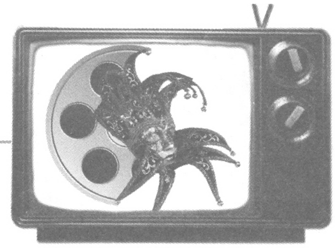
عرض يمازج بين المرأة وفضاء المسرح ، ويدعو لفتح نوافذ الحرية لكلتهما ، ويصرخ فى كما صرخ الحكيم "زارادشت" عند الفيلسوف الألمانى "نيتشه" فى كتابه الشهير (هكذا تكلم زارادشت) مطالبا بتحقيق الفضائل الإنسانية على الأرض ، وحصلت به صاحبته المتميزة "روبار أحمد" ، مؤسسة مدرسة الباليه بالسليمانية ، على جائزة أفضل إخراج فى المهرجان عن هذا العرض المتكامل ، الذى يكشف عن موهبة عالية وحساسية شديدة لفن التعبير بالجسد والروح المتدفقة منه ، والوعى بقيمة فن المسرح ودوره التأثيرى فى المجتمع وترقية ذوقها الرفيع .

**سوليتير**

أما العرض الآخر المفارق والذى أثار مشكلة داخل أروقة المهرجان كادت أن تتحول إلى أزمة فى وزارة الثقافة ، لولا تدارك الوفد المصرى الأمر وتوضيحه للصورة ، فهو عرض (سوليتير) للمصرية د"داليا بسيونى" والتى قدمت به رؤية امرأة مصرية عاشت فى الولايات المتحدة زمن ضرب برج التجارة العالمى عام ٢٠٠١ وكيفية تمزقها الفكرى بين حياتها العملية هناك كصيدلانية رقيقة ، وموقف زوجها البراجماتى ، وحيرتها أمام تربية ابنتها فى مجتمع يعادى العرب ، والعودة إلى مصر للحياة فى مجتمع يعانى الحصار الفكرى والسياسى ، والذى تعود إليه فعلا مع اندلاع الثورة المصرية ، لتجد نفسها وحياتها وعالمها الذى تريد أن تعيش فيه ، وتحقق أحلامها فى التحرر والمعرفة والتقدم دون مصادرة .

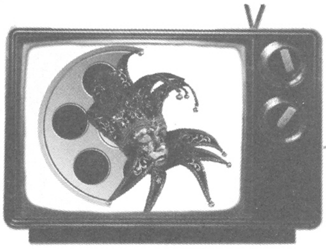
من شحنة طاقة المسرح لشحنة طاقة الجمهور، سعت المخرجة / الممثلة لعرض رؤيتها للحياة، مرتكزة على مونولوجات المنتصف فى ثلاثيتها المونودرامية بنصها الطويل الذى يحمل ذات الاسم (سوليتير) والذى كتبته منذ عامين ، والقائم بدوره على ثلاثة مونولوجات لنسوة من ثلاثة أجيال داخل عائلة واحدة : الأم والابنة الكبرى والابنة الصغرى، فتبدأ بنشر البخور فى أرجاء المسرح ، فضاء وصالة ، أملا فى نقل المشاهد من حالة الحياة الواقعية المادية ، وصولا لذوبانه فى حالة روحية يعايش المرأة فيها روحها الممزقة .

غير أن هذا التواصل المشحون بين امرأة تحمل بصوتها قضايا المجتمع العربى ، وجمهور تربى جيله الشاب بالمدارس على تغييب اللغة العربية ، وتمسك أهله بقضية استقلال الدولة الكردية ، وأن هبط بسقف مطالبه مؤخرا من الاستقلال الكامل ، إلى حكومة فيدرالية أو كونفدرالية ضمن دولة العراق الكبرى ، كان لابد من أن ينقطع هذا التواصل المشحون بطاقة المسرح ، حيث تقف البطلة متشككة فى موقف مجلس الأمن من غزو العراق ، هل كان يملك قنابل نووية أم لم يكن يملك، ورغم عدم دفاعها عن الطاغية "صدام حسين" إلا أنه آثار شرخا فى التواصل داخل المسرح ، ودفع بالصحافة لتناوله بقسوة ، وأثر على لجنة التحكيم المكونة من ثلاثة أكراد ، اثنان منهم يعيشان فى أوروبا ، والرابع عراقى عربى هو المخرج المعروف "حاتم عودة" ، ثم الناقدة والسينوجراف المصرية د.عايدة علام ، والتى لم تستطع وحدها الوقوف ضد تيار الصد للعرض المصرى ، والمخبئ للسياسة فى رداء التقييم الفنى،





وقد نجح تدخل رئيسة المهرجان والمشرف العام عليه ، ومجموعة من الأصدقاء النقاد والمخرجين ، فى تقريب وجهات النظر ، وتهدئة المشاعر ، وانتهى الأمر بزيارة فى اليوم التالى لنهاية المهرجان لمدينة (حلبجة) التى ضربت بالأسلحة الكيماوية عام ١٩٨٨ وقتل فيها أكثر من خمسة آلاف كردى ، وأقيم بها متحف يحتوى على صور المجزرة الكيماوية ولوحات بأسماء الشهداء ، فضلا عن نصب تذكارى يقف على رأس مقابر ضحايا الطاغية ، مشكلا تاريخا لا يود الأكراد نسيانه ، فيفتتحون أنشطتهم بالوقوف دقيقة حدادا على ضحاياهم ، ويدرجون زيارة متحف ونصب ومقابر حلبجة فى برامج زوارهم ، مؤكدين بذلك على عدم الرغبة فى التسامح ونسيان الماضى ، وعلى تثبيت ثنائية الأنا والآخر ، التى قد تضر بحاضر ومستقبل هذا الجزء العزيز من منطقتنا ، والذى خرج منه ذات يوم "صلاح الدين الأيوبى" المهموم بأمر الدولة الإسلامية ليحررها من الغزو الغربى ، دون أن ينشغل بأى هولوكست داخلى أو خارجى.





## مهرجان فاس العربى

## يغيب المسرح الجامعى عن نبض الشارع

شارك أحد عشر عرضا عربيا فى الدورة السادسة لمهرجان فاس للمسرح الجامعى ، والتى هى فى ذات الوقت الدورة الأولى للمهرجان المتنقل للمسرح الجامعى العربى ، أى لذات المسرح ، ولكن فى صيغة تنقل مواقع الاحتفال به سنويا بين البلدان العربية ، مكتسبا وجها جديدا هو (المهرجان العربى للمسرح الجامعى) والذى عقد فى الفترة من ١٩ إلى ٢٣ أبريل الماضى بمركب (مجمع) الحرية بالمدينة المغربية ، برئاسة د.السرغينى فارسى" ، رئيس جامعة سيدى محمد بن عبد الله ، منظمة المهرجان ، بشراكة مع كلية العلوم القانونية والاقتصادية والاجتماعية بفاس وبإدارة متميزة للباحث د. سعيد الناجى" الأستاذ بالجامعة وعضو اللجنة التنفيذية للجمعية العربية لنقاد المسرح ، وقد أعلن فى نهاية المهرجان عن عقد الدورة الثانية القادمة للمهرجان العربى فى مدينة وهران بالجزائر فى أبريل من العام القادم .

وتكشف هذه العروض العربية المشاركة فى المهرجان عن حقيقة شديدة المرارة وهى انفصالها جميعها وبلا استثناء عما يحدث على أرض الواقع العربى من انتفضات وثورات وغليان فكرى وعملى، ومقدمة بذلك احتمالين لا ثالث لهما هما : إما أن شبابنا منعزل بتجاربه المسرحية عن نبض الشارع ، وإما أنه كان منعزلا بهذه التجارب التى أعدها قبل تفجر الشارع بثوراته وانتفاضاته المتعددة ، ولم تلحق بعقله أية موجة من موجات ميادين التحرير الشابة ، فظل قابعا داخل حدوده المرسومة له من قبل.

وهى مأساة إذا ما صح الاحتمالين ، خاصة ونحن نتكلم عن مسرح يشب ويتحرك داخل أروقة الجامعة الصاخبة بالضرورة ، ويحمل فى ذاته سمات تتعلق بسن مبدعيه ومتلقيه ، وكلهم من الشباب المتراوح عمره بين السابعة عشر والخامسة والعشرين ، والحاصل كله على مرحلة متميزة من التعليم ، والشامل تعلمه على علوم الطب والهندسة والقانون والآداب والفنون والفلسفة ، مما يعنى ارتفاع ذائقته الجمالية ، وعلو وعيه الفكرى ، وتشابك طبيعته النفسية المتمردة مع مجتمع ملتهب، تقوده طلائعه الشبابية نحو التغيير .

### من الدهليز للمتاهة

ومع ذلك فقد جاءت تونس ، مفجرة ثورات التحرير على أرض الواقع ، لتقدم عرضا باسم (الدهليز) ، تضع فيه فرقة (محترف جمعية ابن رشيق للمسرح) من إخراج "شكرى العيارى" مجموعة من الشخصيات المجردة محاصرة بمدخل عمارة أثناء حرب ما غير محددة ، تعانى الضيق والإقصاء ، وتتصارع حول الثروة إلى حد القتل ، منتظرة بحس عبثى الذى قد يأتى ، وحتما لن يأتى مادامت هذه المجموعة لا تفعل شيئا غير التناحر اللامجدى انتظارا للمخلص من خارج عالمها ، ومن ثم يسرى الملل فى تضاعيف العرض ، وتدور بنيته الدرامية حول ذاتها ، ويحبط المتلقى فى عرض كان يأمل أن يكون ساخنا ، فوجده مكفنا فى أردية من مسرح اللامعقول المنقرض منذ نصف قرن .

وعلى حين تحاصر مجموعة من الشباب فى العرض التونسى داخل دهليز مغلق ، تدور مجموعة أخرى فى العرض الجزائرى ، الذى لا يخلو عنوانه من دلالة واضحة ، فعنوانه هو (المتاهة) ، والذى تقدمه ورشة حوريات الركح (أى فضاء المسرح) بالمدينة الجامعية أو (الإقامة الجامعية عمار بن فليس باتنة) من إخراج "بوزيد محى الدين" ، وتأليف الطالبة "سهام فرحانى" (تكتب فى أوراق المهرجان خطأ فرحانى سهام) ، والتى قدمت من قبل لنفس الإقامة مونودراما بعنوان (من أين تشرق الشمس) مع نفس المخرج ، وحصلت عن نصها الحالى على جائزة أفضل نص بالمهرجان ، والذى

أغرقت فيه فتياتها فى متاهة واقعية أجهضت فيها أحلام الطفولة ، وضاعت في لحظتها الراهنة كل تصوراتها المستقبلية داخل دوامة لا بداية ولا نهاية لها .

لم تتخلف المغرب عن الركب ، فقدمت ورشة المدرسة الوطنية للتجارة والتسيير (إدارة الأعمال) بطنجة التابعة لجامعة عبد المالك السعدى بتطوان، قدمت عرضا بعنوان (الهشيم) ، عن نص للكاتب العراقى "عبد الأمير شمخى" ، وإخراج "الطاهر قور" ، الذى حصل بإخراجه لهذا العرض على جائزة (أفضل إخراج) وجائزة (أفضل عرض) ، وكذلك حصل العرض على جائزة (أفضل سينوجرافيا) مناصفة مع سينوجرافيا عرض (فزاعة) لسلطة عمان ، ويتحدث العرض المغربى أيضا عن "انتظار عصيب للذى قد يأتى وقد لا يأتى"، وذلك عبر أربع شخصيات ملقى بهم فى طريق قاحل ، ينتظرون عربة تقلهم لحياة مغايرة ، يجترون فى انتظارها أيامهم القديمة وأحلامهم المحبطة ، فيما بين ثنائيتين : السجين والسجان ، والزوج والزوجة ، بحوار مغرق فى اليأس ، فالسجين حرمه السجان من حريته وحياته الطبيعية فى الزمن الماضى ، وها هو اليوم غير قادر حتى على الانتقام منه ، لأن السجان ببساطة ودون دوافع سيكولوجية يقتل ذاته ، والزوج أفقده الواقع الأليم ذاكرته فيسعى للرحيل لمدن الحيوية ، بينما الزوجة ملتصقة بالمكان ، خاصة بعد أن عثرت على جمجمة ابنها الصغير فى بقايا بيتهما المهدم ، فتحرص على البقاء بحثا عن بقايا زمن لا يعود .

**لمن نتكلم**

تقدم ورشة جماعة المسرح بجامعة السلطان قابوس بسلطنة عمان عرض (فزاعة) من تأليف وإخراج "خليل البلوشى" ، فى صيغة المونودراما ، التى يجد فيها المبدع نفسه وحيدا فى فضاء مجرد، بعد أن تماهى فى هيئة فزاعة (خيال مآته) ألقى بها صاحبها الفلاح مع مخلفاته فى قبو معتم ، بعد أن صار بغير حاجة لها ، ربما لأنه وجد فزاعة أخرى مختلفة ، لا يقال لنا شيئا عن هذا الإهمال الذى طال هذا المخلوق القشى الشهير ، والذى كان عمله هو الوقوف بالحقول لإفزاع الطيور وإبعادها عن ثمار هذه الحقول ، بينما يصر هذا المخلوق المهمل على العودة للحياة والخروج من القبو بكافة السبل ، وبالإحالة إلى الواقع يكتسب هذا المخلوق دلالته ، لكنه يفقد دوره الذى لم يعد لأحد بحاجة إليه ، ويفقد العرض بالتالى رسالتة المضمرة .

وبخبرته الكبيرة جاء المخرج والكاتب العراقى "محمود أبو العباس" ، الذى يعيش منذ زمن بالإمارات العربية ، جاء بعرض (لمن نتكلم) ، والذى حصل عنه على جائزة لجنة التحكيم الخاصة ، مبتعدة به عن التنافس مع شباب العروض الأخرى، حيث جاء للمهرجان بعرضه هذا مع ورشة فرقة مسرح جامعة الإمارات بالعين ، محاصرا بدوره مجموعة صغيرة من الشخصيات داخل بئر ، صدرت لهم الأوامر ذات يوم لحفره ، دونما تحديد لماهية السلطة صاحبة قرار الحفر ، بل هم كبقية الشخصيات ، ألقى بهم - بالمفهوم الوجودى للحياة- فى هذا الجحيم الذى لا مخرج له ، ولا فكاك غير الصراع اللامجدى والمتنامى بسبب العزلة ، والذى يفجر مشاعر عامة عن المطاردة والأبوة المفقودة والخيانة المزدوجة ، ولا شئ يشى بما يحدث فى الواقع المجتمعى من صراعات محددة القوى والمعالم والأهداف .

تمزج ورشة المدرسة الوطنية للتجارة والتسيير بجامعة الحسن الثانى المحمدية بالمغرب ، نصى (فانتازيا الجنون) للكاتب السورى "عبد الفتاح قلعة جى" و(ريموت كونترول) للكاتب والمخرج العراقى "عباس عبد الغنى" ، مقدمة عرضا يحمل العنوان الأول (فانتازيا الجنون) ، ويرتكز على محاكمة الريموت كونترول للشخصيات التى يستدعيها من

عالم نصه مختلط بعالم النص الآخر ، وسابحة فى فضاء من التجريد ، فتبرز شخصيات فرعونية وعربية قديمة مع شخصيات نمطية من عالمنا الحديث ، ويتحول فضاء المسرح لساحة من الشخصيات المجردة ، وواحة للحوار المبهم ، فى تصور أنه تجسيد للجحيم الإنسانى اللامتناهى ، متخفى خلف عنبر من عنابر مستشفى للأمراض النفسية ، باعتباره أن (عنابر المجانين) مماثلة لشوارع الحياة الواقعية !! .

**المهزلة**

فى مسرحية (وطن أو وطن) لورشة الجوالة المسرحية بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، من تأليف "أحمد الصالح" وإخراج "ربيع يوسف الحسن" يستدعى الجندى المحاصر بجنود الأعداء فى بقعة مغلقة على ذاته ، يستدعى تاريخه ليسأل سؤالا وجوديا عن سر الدماء المهدرة ، دون أن يرجع هذا النزاع والعراك بين وطن ووطن لأرض الواقع ، ليلهم عقل المتلقى بمعرفة الحقائق الماثلة أمام عينيه ، بدلا من الغرق فى الأسئلة الميتافيزيقية وتحرص ورشة النشاط المسرحى بجامعة عجمان للعلوم والتكنولوجيا بالفجيرة بدولة الإمارات العربية فى عرضها المعنون ب (بحسن نية) ، عن نص من تأليف "عبد الله مسعود" وإخراج وتمثيل "إيمن الخديم" ، تحرص على فتح ستارها على شخص قابع داخل عزلته ، يبدو كأحد مدراء العموم غير الفاعلين ، والمتحولين لخيال مآته فعلى ، يعانى العزلة والرعب من الوقوع تحت طائلة القانون ويتخبط عقله فى تيه لانهائى ، يفاجئه آخر ، يهبط عليه ، وكأنه بطل مسرحية "إدوارد ألبى" الشهيرة (قصة حديقة الحيوان) ، يغرس أظافره فى عنقه ، حديثا دون حوار ، وكلاما دون تواصل ، وسعيا حثيثا للانفلات من أسر العزلة القاتل .

فى ذات الدورة ، وداخل نفس المهرجان ، تقدم جامعة الملك سعود بالرياض بالمملكة السعودية عرضا من تأليف "عبير بنت محمد" وإخراج "خالد الباز" يحمل عنوان (الرؤيا) ، ينسج حلما تجريديا عما يسمى بالصراع الأبدى بين الخير والشر فى العالم ، فى بنية تعتمد حركة الجسد لتوصيل أفكارها المطلقة ، وتبحث عن إيقاظ الضمير العربى بسبل رمزية مبهمة ، فتفقد الرسائل طريقها نحو وجدان وعقل المتلقى .

ورغم انتهاج العرض المصرى (المهزلة الأرضية) للكاتب "يوسف إدريس" والمخرج الطالب "محمود حجازى" ، نهجا كوميديا يصل به لتخوم الفارس ، والذى لاقى استحسانا كبيرا من الجمهور ، وحصل على جائزة (أفضل ممثل) دون منافسة للطالب "محمد علام" (والذى حصل العام الماضى بنفس المهرجان على جائزة أفضل مخرج عن عرض آخر له) ، وحصل على جائزة (أفضل ممثلة) للطالبة "صفاء أحمد شكرى" ( وقعت لجنة التحكيم فى خطأ تردد فى كل الكتابات الصحفية عن المهرجان حيث اختلطت الأسماء أمامها فوضعت فى محل اسم الفائزة اسم الطالبة "منة بدر تيسير" ، والتى شاركت فى العرض ، مع نجوميتها التليفزيونية ، كمنفذة له) ، وذلك بالمناصفة مع الطالبة الجزائرية "عبير تيفراوين" ، كما حصل العرض على جائزة (البحث المسرحى) ، وهى جائزة مقاربة لجائزة العرض المتكامل ، وتفوق نجوم العرض الآخرين "إبراهيم سعيد " و"عمر عبد الحليم" و"محمود حجازى" مع الطالب السورى الدارس بمصر "طارق ممدوح" والاكتشاف الكوميدى "أسامة فوزى" ، وجذبت سينوجرافيا الطالب "محمود فؤاد" الأنظار لبساطتها وتعبيرها الساخر عن أجواء المسرحية.

ورغم هذا ، وربما أيضا بسبب نهجه الساخر، اتجه العرض نحو التشويه المتعمد لنص "يوسف إدريس" ، واللعب على غموض الموقف الدرامى وتجريده من عمقه الفكرى ، وتحويله إلى مجرد كابوس يبدو لطبيب المصحة حين غفوة منه، والتحول به بالتالى من عالم الحلم التعبيرى إلى

عالم الهلاوس غير المبررة ، وتحويل رموزه إلى مجرد أيقونات أحادية الدلالة ، مما يبعد العرض عما حدث ويحدث فى الواقع المصرى ، ويقذف بالعرض كله خارج دائرة الإثارة العقلية .

## جارا

كاد العرض السعودى (أنت لست جارا) لورشة نادى المسرح لجامعة جازان ، أن يفلت من عالم التجريد الذى هيمن على عروض المهرجان ، باعتماد مخرجه "سالم باحميش" على نص الكاتب التركى المعروف "عزيز نسين" ، مقدما لنا الفتى "جارا" الذى ابتلعته الأيام ذات حرب غير محددة ، فصنعت الدولة المنتصرة منه نجما فوق العادة ، ومناضلا أفتدى وطنه بدمه ، وأقامت له تمثالا تخليدا لنضاله ، حتى يأتى ذات يوم ليبول دون أن يدرى على ذات التمثال ، وليثير فى المدينة لغطا حول الحقيقة التى تشكك فى قيمة الانتصار ، والوهم الذى يدعم هذا الانتصار ، فى مفارقة أفلتت من يد المخرج ومجموعة صناع العرض ، ودلفت بدورها لعالم التجريد .

عالم من التجريد هيمن على عروض المهرجان ، وكشف كما أسلفنا القول عن غياب هذه العروض الملفقة عن نبض الحياة اليومية ، وأبعدها بالتالى عن ملامسة قضايا الإنسان الحقيقية داخل سياقاتها المجتمعية ، وأثار السؤال حول الدور الذى يجب أن يلعبه المسرح الجامعى بين متلقيه فى الجامعة وخارجها ، كما أثار القلق على مسرح تتعلق عيون صناعه بما هو سائد فى الساحة اليوم من عروض تجريدية باسم التجريب ، ومنفلتة من سخونة الواقع باسم ما بعد الحداثة ، وهائمة فى فضاءات رمزية أبعدت الجمهور عن مسارحه ، وأبعدت المسرح عن دوره التنويرى وسط مجتمعه .

## جوائز المهرجان

١- جائزة ميدالة الأمل الواعد لكل من : الممثل "ابراعيم القحومي" (الإمارات العربية المتحدة) والممثلة "هاجر علي" (السودان) ولمسرحيتى (أنت لست غارا) و(الرؤيا) السعوديتين .

٢- جائزة أفضل ممثل ثانى : "اسماعيل معروف" (المغرب/ فاس) و"إسماعيل الفلاحي" (المغرب/المحمدية) و"عبد الحكيم الصالحي" (سلطنة عمان).

٣- جائزة أفضل ممثلة ثاني : مناصفة بين "سمر بوليلة" (تونس) و "شريفة العباسي" (الجزائر).

٤- جائزة أفضل ممثل : "محمد علام" (مصر) عن دوره في مسرحية 'المهزلة الأرضية.'

٥- جائزة أفضل ممثلة : منحت مناصفة بين قطرين شقيقين مصر والجزائر لكل من الممثلتين : صفاء أحمد شكرى" (مصر) و"عبير تيفراوين" (الجزائر)

٦- جائزة أفضل نص مسرحي : الطالبة "سهام فرحاني" (الجزائر) .

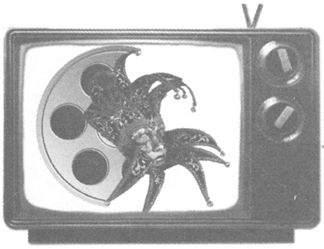
٧- جائزة السينوجرافيا : مناصفة بين مسرحية "الهشيم" (تطوان/المغرب) ومسرحية "فزاعة" (سلطنة عمان).

٨- جائزة البحث المسرحي : منحت لـ مسرحية (المهزلة الأرضية) / مصر .

٩- جائزة أفضل إخراج : 'الطاهر القور 'عن مسرحية "الهشيم" (المغرب / تطوان).

١٠- جائزة لجنة التحكيم الخاصة : "محمود أبو العباس" عن مسرحية (لمن نتكلم).

١١- الجائزة الكبرى/جائزة المهرجان : مسرحية 'الهشيم)' المغرب/ تطوان).



## دراما ثورة ميادين التحرير

### غياب الفلسفة على الأرض وبفضاء المسرح

تكرر سؤال واحد ومتشابه الأسابيع الأخيرة فى أوساط المسرحيين ، وعلى ألسنة الزملاء الصحفيين ، وفحواه : هلى تعتقد أن مسرح ما بعد ثورة 25يناير سيختلف عما قبلها ؟ ، وكانت إجابتي على السائل هى الأخرى متكررة : أنا لا أعتقد ، وأن كنت أتمنى ، وتكمن أسباب عدم اقتناعي –وأمنياتي أيضا – فى صلب الثورة ذاتها من جهة ، وبين يدى صناع المسرح من جهة ثانية ، وإن بدا الأمر متناقضا فى الظاهر .

فالثورة قامت لخلخلة نظام ، وتوجت بإسقاط رمزه الأكبر ، ومازالت مستمرة لتحقيق هدفها الأسمى بإسقاط النظام الفاسد كله ، وإن لم يطرح أى تصور للنظام البديل المرجو ، واكتفي الثوار برفع شعارات ثلاثة هى : الحرية والكرامة والعدالة الاجتماعية ، وبدا الأمر واضحا فى الشعارين الأولين دفاعا عن حرية المواطن وحماية لكرامته الإنسانية ، وغلف الشعار الثالث بضباب كثيف ، واكتفى المطالبين به من الشعب بغاية محدودة هى رفع الحد الأدنى للمرتبات ، دون أى تغيير فى بنية النظام الاقتصادى المستمر منذ أربعين عاما ، مما يعنى ثبات الأبنية الاجتماعية والسياسية والثقافية القائمة ، وثبات الرؤى المسرحية المعبرة بالضرورة عن هذه الأبنية ، ومن ثم من الصعب أن نطلب من المسرح المصرى بعد حدث الثورة تعبيرا مخالفا لما قبله .

والأمر كذلك بالنسبة لصناع المسرح ، فالعاملون بمسرح البيت الفنى للمسرح والهيئة العامة لقصور الثقافة والفرق المستقلة وفرق الهواة هم نفس الأشخاص ، شارك البعض منهم فى أحداث الثورة كثائر يطالب بإسقاط النظام السياسى الفاسد ، ثم عاد إلى مسرحه ليفاجئ بأن عليه تقديم المختلف ، بينما ما بين يديه مجرد نصوص قديمة لا تصلح لزمن الثورة ، وشروع فى عروض سابقة لم تعد الحالة النفسية للجمهور قادرة على تقبلها ، حتى مع تغيير بعض تفاصيلها ، وإضافة مشاهد أخيرة فى العرض تشير لقيام الثورة ، أو الاكتفاء بالقول بأن ما نقدمه هو نموذج للعالم القديم المرفوض ، وعلي المشاهد أن يعمل على تغييره على أرض الواقع ، أى بنقل رسالة العرض المسرحى من بنائه الدرامى إلى ذهن المتلقى ، وإذا ما رفض صناع المسرح كل هذا لا يجدوا مناصا من تقديم قراءات لأوراق من ذكريات الأحداث مع ألحان حزينة وأغان وطنية تستعيد اللحظات الماضية دون أن تقدم جديدا للزمن الراهن .

### بيت النفادى

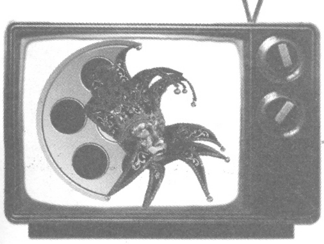
وإذا ما توقفنا هنا عند النموذجين الأخيرين باعتبارهما أبرز هذه النماذج وأشدها تفاوتا ، يمكننا أن نشير إلى عرض (بيت النفادى) لفرقة مسرح الشباب ، كتجربة كتابية أولى ل "محمد محروس" بالبيت الفنى وإخراجية أولى أيضا ل"كريم مغاورى" ، وهو أحد العروض الذى كان يعد قبل الثورة بأشهر ، وفجاءته الثورة ، وحرص صناعه على عدم المساس ببنائه الكلى ، فقدم بقاعة (يوسف إدريس) بمسرح السلام بنفس رؤيته السابقة ، مديرا حدثه الدرامى حول تحقيق محقق الشرطة "أحمد عثمان" فى مقتل أحد رجالات المجتمع داخل ضريح الشيخ "النفادى" بالحارة الشعبية المسماة باسمه ، وبصياغة مشابهة لمسلسل (أهل كايرو) حيث تمتزج وقائع التحقيق الراهنة مع المتهمين بالقتل بوقائع ما حدث قبل القتل ، وبمنهج مقارب تماما لفيلم (المذنبون) القديم ، والذى يستهدف إدانة كل من تواجد فى موقع جريمة القتل ، عبر دفاعه عن نفسه من تهمة القتل بإثبات تهمة أخرى لا تقل بشاعة عن جريمة القتل كالفساد والشذوذ وشراء الذمم والبشر والإرهاب وغيرها من تهم الإفساد فى المجتمع .

يكشف هذا العرض بالفعل عن أحد توجهات العقل المسرحى فيما قبل الثورة ، والمكتفى بشجب الواقع ، والكشف عن الفساد المستشرى فى المجتمع ، بعكس ما حدث فى عرض (نلتقى بعد الفاصل) ل"أحمد عبد الرازق" كاتبا و"أحمد إبراهيم" مخرجا ، والذى يسمح بنائه القائم على لوحات متجاورة بالإضافة والحذف ، وليس كما هو حادث فى عرض (البيت النفادى) المعتمد على اللوحات المتراكبة ، والمنتهى بالنهاية التى بنى بها العرض بأكمله للوصول إليها ، وهى أن الكل مدان، والاختلاف هنا بين إدانة فيلم (المذنبون) لصاحب قصته "نجيب محفوظ" ومخرجه "سعيد مرزوق" وهذا العرض ، أن الفيلم أدان كل المحيطين بالفنانة الشابة المقتولة من قادة المجتمع ، بينما أدان العرض المسرحى كل الشعب العائش فى الحارة الشعبية ، وحمله مسؤولية قتل الرجل المجهول فى المسرحية ، فالفتاة الفقيرة "أشواق" (مريم البحراوى) وافقت على الزواج من رجل الأعمال وبائع المخدرات "على النفادى" (محمد مبروك) مقابل بضعة جنيهات يتركها بيدها بعد كل لقاء جنسى بينهما ، وخطيبها السابق "فتحى" (أحمد مجدى) وافق بسهولة على الانضمام للجماعات الدينية الإرهابية لمجرد أنه مارس الجنس يوما مع امرأة بالحى ، فترك وطنه ، ثم عاد إليه منهوك القوى عيي اللسان بعد غياب سنوات طوال عاشها بين أفغانستان ومعتقل جوانتانمو ، والفتى الشرير "هنداوى" (محمد درويش) يمارس العنف مع كل أهل الحارة ، وبخاصة "فتحى" هذا لمجرد أنه شاهده وهو ابن العاشرة من عمره وأمه الفاجرة بحضنه ، والطفل الصغير "سيد" (فادى يسرى) يوافق على أن يمارس "هنداوى" معه الشذوذ الجنسى لمجرد خوفه من إبلاغ الشرطة عن توزيعه للمخدرات التى ورطه فى توزيعها ، وزوجة رجل الأعمال "نورهان" (سامية فوزى) تعمل على شراء الطفلة بائعة المناديل "صفاء" (لقاء الصيرفى) ، أخت "أشواق" وابنة "أم أشرف" (سمر عبد الوهاب) لاتخاذها ابنة لها بسبب عدم إنجابها ، رغم عدم تميز هذه الطفلة ، وانتسابها لأسرة مات عائلها الأول من زمن ، وقتل الشقيق الأكبر "أشرف" فى حرب الخليج .

## ماكيت الحارة

أجبرت قاعة (يوسف إدريس) الصغيرة مصمم الديكور "محمد هاشم" على بناء حارة بأكملها داخل المساحة الصغيرة ، وبرغم جهده الكبير ، غير أن الأمر بدا للمشاهد الملاصق لهذا الديكور أنه أشبه ب (ماكيت) حارة ، وليس وجودا إيهاميا بوجود هذه الحارة ، كما فشلت صور "حسنى مبارك" على جدران الحارة المتقدمة نحو الجمهور المشاهد فى الإيحاء بأن ما نشاهده ينتمى للنظام الساقط ، نظرا لطبيعة العرض المسرحى الذى يحدث فى اللحظة الحاضرة ، هذا فضلا عن أن كل الحوارات الحميمية بين الشخصيات ، وكل الأسرار المباح بها ، وكل مشاهد التحقيق الداخلية أجراها المخرج الشاب بساحة الحارة الشعبية المفتوحة والمفروض أنها مليئة بالحركة من سكانها، والتى بدأ العرض بتقديم حيويتها من بائعة الطعمية وبائع أشرطة الكاسيت ولعب الأطفال ، وذلك فى مفتتح العرض ، ثم نساها تماما ، ليخليها للمشاهد التى يتعذر حدوثها وسط الحارة، ولا يكتفى بذلك بل ويخرج علينا في فواصل المشاهد مطربا شعبيا يتحدث عن الضمير الغائب فى الحارة ، ويدعو لتطهير النفس من أدرانها.

يعنى هذا فى النهاية خطأ اختيار هذا النص متعدد المشاهد والأزمنة والأمكنة لضغطه فى مساحة القاعة الصغيرة ، وخطأ الاستمرار فى تقديمه لجمهور مازال مشحونا بشعارات التغيير الثورية ، ومحملا بشحنة وجدانية ضد رموز الفساد القابعة فى المستويات العليا بالمجتمع ، ثم يأتى هذا العرض ليدين الطبقات الدنيا التى





انتفضت تدعم الحدث التاريخى وتحوله من مظاهرة شبابية تطلب الحرية لثورة شعبية تهفو نحو العدل الاجتماعى الذى ينصف هذه الطبقات، ويحصر غاية العرض فى رسالة أخلاقية لا تطلب بلسان المحقق البوليسى أكثر من النقاء النفسى .

**حواديت الثورة**

النموذج الآخر الذى نقف عنده هنا هو عرض (حواديت التحرير) لفرقة "سبيل" لمؤسستها الكاتبة والمخرجة والممثلة ومدرس المسرح د"داليا بسيونى" ، وذلك ضمن عروض (ليالى الميدان) التى أتاحت مديرة مسرح الهناجر تقديمها أمام مبناه غير المكتمل الترميم ، وهو عرض توثيقى اعتمد على تقديم قراءات لمجموعة من الشباب شاركت فى ميدان التحرير ، بتنوع هذه القراءات ما بين شعر ونثر ، وبين قراءة لأحد أحداث يوم من أيام الثورة ، وإطلالة عامة على مجملها ، واتسم العرض بالشجن والتواصل الوجدانى بينه وبين الجمهور الواقف لأكثر من ساعة لمشاهدته ، خاصة وأن الحدث الضخم كان مازال قريبا من مشاعر الجماهير المشاهدة ، فاندمج الكل فى حالة التمسرح مستعيدا حالة الثورة القابعة بعد بأعماقه، وهو عكس ما حدث عندما قدم نفس العرض قبيل أيام بجامعة حلوان ، حيث ابتعد زمن الحدث الثورى ، وانشغل الناس بالتقنين الدستورى للواقع القائم بعده ، مما أدى إلى بتر العرض دون اكتماله .

**فلسفة المستقبل**

هنا تكمن القضية الأساسية فى علاقة مسرح الثورة بثورة الجماهير المسقطة للنظام الفاسد ، فمسرح الثورة لم تكتمل له بعد فلسفته فى التعامل مع الواقع ، والواقع بدوره لم تكتمل ملامحه الجديدة ، بسبب غياب استراتيجية واضحة له ، حيث أدخل المجتمع عقب الانتفاضة الثورية الرائعة فى صراع حول الدستور الساقط بخلع رؤوس النظام السابق ، ودار الجدل حوله فيما يجب العمل على إلغائه تماما أم تلغى بعض مواده حتى يتم اختيار رئيس للبلاد ومؤسسات تشريعية له وانحصر الأمر كله فى مواد اختيار (شخص) الرئيس ، و(أشخاص) أعضاء البرلمان ، دونما أية إشارة إلى (فكر) هذا الرئيس وهؤلاء الأعضاء ، وبالتالى فلسفة الثورة واستراتيجيتها القادمة ، هل سيظل النظام الاقتصادى المعتمد على حرية السوق كما هو ، وبالتالى يظل الوضع على ما هو عليه اجتماعيا ؟ ، أم أننا سنغير من اقتصاد السوق لنتبع اقتصادا يمتلك فيه الشعب مقدراته ، ويلغى كل الأحزاب غير الشعبية القائمة ، ويستعيد بالتأميم مصانعه التى بيعت برخص التراب لزبانية النظام السابق أى هل ستعتمد فلسفة النظام الجديد على (تعميم) الاقتصاد بدلا من (خصصته) التى دمرت المجتمع وأخلت ببنائه ؟ ، وهل سيعاود التمسك بمجانية التعليم وحق المواطن فى العلاج والثقافة والعمل وامتلاك المسكن المناسب ، وهى الحقوق التى دعمت قيام الطبقة المتوسطة فى خمسينيات وستينيات القرن الماضى ، والتى تباكينا على تخلخلها خلال العهد البائد ، وحققت هذه الطبقة تماسك المجتمع ، ومنحت أبناء الطبقات الدنيا فرصة الصعود الاجتماعى بالمعرفة والعلم ، وليس بالمال والسرقة كما حدث فى الأربعين سنة الماضية .

ثورة المسرح فى حاجة لبلورة ثورة الواقع التى اندلعت فى كل ميادين تحرير الوطن ، وفى حاجة لمثقفين يلعبون دورا بالمسرح فى بلورة ثورة الواقع هذه ، فقد هبت الجماهير لتغيير الواقع ، وعلى المسرح أن يشارك فى صياغة فلسفة التغيير ، ولا يتوقف فقط عند شجب الماضى ، والدعوة الرومانسية للتغيير ، عبر أبنية درامية هشة الفكر والصياغة معا .

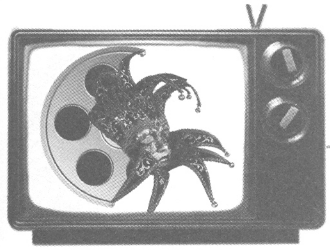
# فى دنيا البشر الأراجوزات

## الشعب يريد نفقة المتعة

يمتلك الفنان الكبير "جلال الشرقاوى" رؤية فكرية واضحة ومتماسكة للمجتمع والفن ، قدم من خلالها صياغاته الجمالية لعروضه المسرحية على مدى ما يقرب من نصف قرن من الزمان ، بفضاءات المسرح المصرى المختلفة ، وبصورة خاصة من خلال فرقته الخاصة (مسرح الفن) ، وميزة فناننا الكبير أنه ظل متمسكا برؤيته الفكرية دون تغير أو انقلاب على جوهرها ، وحرص على أن يعبر عن رأيه بصراحة دون مواربة ، حتى فى زمن حكم "عبد الناصر" الذى قدم عروضا بارزة فى زمنه تعارض توجهاته الفكرية ، حتى وأن ارتدت ثيابا تاريخية، منحازا زمنذاك للتيار الذى تحصن فى مسرح (الحكيم) ، وقاده د٠"رشاد رشدى" كتابة وتنظيما ، و"الشرقاوى" عروضا وجماهيرية ، حيث أسس هذه العروض فى بنية سياسية تعرف كيف تخاطب الجماهير بالرمز الشفاف والدراما المتدفقة والاستعراضات الجاذبة للعين ، ومنها (بلدى يا بلدى) ل "رشاد رشدى" التى دان فيها الحاشية الفاسدة المحيطة بالحاكم ، ودورها فى عزله بعيدا عن الشعب ، سيرا على النهج السائد بين كتاب المسرح وقتذاك ، ثم ارتفع نقده حدة فى كوميديا "على سالم" الساخرة (أنت اللى قتلت الوحش) ، عام رحيل الزعيم ، حيث لم يكتف باتهام الحاكم بالتسلط بل نعته بالكذب وادعائه انتصار جيشه فى العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ٠ مؤيدا طوال السبعينيات نظام "السادات" المنقلب على طريق سلفه ، مرتئيا أنه البطل الأسمر الذى حرر "شهرزاد" من الطاغية ، فى مسرحية بذات الاسم ل"رشاد رشدى" ، وكانت باكورة عروض (مسرح الفن) ، ثم درته الكبرى (ع الرصيف) المدين للحكم الناصرى صراحة ، فقناعة "الشرقاوى" الفكرية توافقت مع توجه "السادات" السياسى ، واستمرت بعد رحيله ، داخل البناء السياسي السابق ومؤسساته ، حتى تصادمت مع بعض رجال "مبارك" وفى مقدمتهم وزير ثقافته فى السنوات الأخيرة ٠ وفى كافة الأحوال كان المسرح عنده عالى النبرة سياسيا ، شديد الانتقاد اجتماعيا ، وفى أجوائه برزت صيغة (الكباريه السياسى) كصيغة فنية تنقل المسرح من التحليل للمواجهة ، ومن حقل الدراما لفضاء الاستعراض ، تسمح بالانتقاد الحاد والمباشر لمظاهر الخلل فى المجتمع ، وبصورة كاريكاتورية تثير الضحك لدى جمهوره ، والسخرية على الظواهر المرفوضة ٠

### رفض المستهلك

بصيغة البناء الفنى ل(الكباريه السياسى) هذه ، يقدم "الشرقاوى" عرضه الجديد (دنيا أراجوزات) عن كتابة ل "محمود الطوخى" وأغانى ل "سيد لطفى" ، دون أن يتخلى عن رؤيته الفكرية ، فتتوالى مجموعة من اللوحات الحوارية والغنائية الراقصة تعرض بصورة كاريكاتورية معاناة المجتمع المصرى مع الفساد الذى استشرى بين جنباته خلال العقود الماضية ، على يد مجموعة من المتعلقين بأذيال السلطة ، يربط بين هذه اللوحات ثنائى الأراجوز المنفلت من صندوقه التقليدى ، بعد رفض المتابعين له قصه وتجسيده لحكايات قديمة ومتكررة، ورغبتهم فى أن يقص عليهم حكاياتهم الحقيقية التى يعيشونها بالفعل ، فقد ملوا أن يقدم الفن (الأراجوزى) الموضوعات المستهلكة ، فيقفز الثنائى (الأراجوز وحبيبته الأراجوزة) من صندوقهما التقليدى المحبوسين فيه باعتبارهما دمى غير بشرية ، إلى فضاء المسرح (البشرى) حيث الحياة اليومية الحية يعاد صياغتها فى اللوحات المتوالية ، ومع ذلك فهما اللذين لهما حق التعليق على هذه اللوحات تارة ، والمشاركة فى الغناء تارة أخرى ، والتحاور مع المجسدين للمشاهد تارة ثالثة حول أهمية المواجهة لهذه المسالب المعروضة ٠



ورغم أن العرض قد تمت صياغة بنائه منذ نحو ثلاث سنوات على الأقل ، وقدم فى صورته الأولى بفضاء (مسرح الفن) عام ٢٠٠٩ ، وتوقف فى حومة المشاحنات القضائية لمخرجه ومنتجه ومدير فرقته مع محافظ القاهرة ووزير الثقافة وأجهزتهما فى النظام السابق حول مبنى المسرح وتأمينه ، سائرا - العرض - على نهج الكثير من الأعمال المنجزة سابقا ، داخل صيغة (الكباريه السياسى) ، وكان للكاتب "نبيل بدران" سبق تأسيسها عندنا فى سبعينيات وثمانينيات القرن الماضى ، عبر عمله الشبابى الجامعى الشهير (البعض يأكلونها والعة) ، الذى أخرجه د· "هانى مطاوع" لجامعة القاهرة عام ١٩٧٢ ، ثم أعماله المرتكزة على كتابات "أحمد رجب" الساخرة ، فى الثمانينيات وحمل الأول عنوان (كلام فارغ) والآخر (كلام فارغ جدا) ، والثالث وأخرجه "الشرقاوى" بعنوان (بولوتيكا) ، مع كتاباته الإبداعية الخاصة فى هذا المجال ، التى كانت تتوازى مع (دبابيسه) التى كانت تزين صفحات مجلة (آخر ساعة) ، وكذلك عروض مسرح (الشوك) السورى لمجموعة من فنانى المسرح المخضرمين يتقدمهم "عمر حجو" و"دريد لحام" ، فيما بين ستينيات وسبعينيات القرن الماضى ، وتطوير هذه الصيغة على يد هذا الأخير مع نصوص "محمد الماغوط" ، كما قدم فى تسعينيات القرن الماضى عرضا على مسرح الغد بعنوان (أهرام · أخبار · جمهورية) للكاتب "إبراهيم الحسينى" ، بذات الصيغة ، ومؤخرا كان عرض (قهوة سادة) ل "خالد جلال" · وتنتهج هذه العروض كلها منهج اللوحات المنفصلة فى ذاتها ، الأقرب لنمر الكباريهات الانتقادية الساخرة والغنائية الاستعراضية ، والمتصلة بشخصية ما تربط فيما بينها ، لتصل إلى بلورة صورة عامة تثير المتلقى وتحرضه على مفاسد واقعه ·

**الكباريه السياسى**

رغم هذا التأسيس لعرض (دنيا أراجوزات) فى بنية الكباريه السياسى وتجلياتها السابقة ، والسخرية الشديدة من (دنيا البشر) التى صارت أمامنا ، وبعنوان المسرحية الدال ، (دنيا أراجوزات)، أو هى دنيا لا تختلف كثيرا عن الدنيا التى رفضتها مجموعة الشباب فى بداية المسرحية، ووقفت ضد حكايات صندوق الأراجوز الذى أشرف على صياغته وتحقيقه د· "نبيل بهجت" ، ودفعت بالأراجوز والأراجوزة للخروج إلى واقع المجتمع ، لتكتشف معهما أن مساخر هذا المجتمع لا تختلف كثيرا عن حكايات الأراجوز المرفوضة ، وأن استفادت من لسان الأراجوز اللاذع لتنقد مآسى اليوم الهازلة مثل احتكار "أحمد عز" للحديد ، وسعى "جمال " لوراثة أبيه ، ونفاق حاشية الرئيس له ولنجله ، إلى جانب اللوحات التقليدية عن البطالة والواسطة والمحسوبية والرشوة وارتفاع الأسعار وزيادة الضرائب والصراع فى معركة الحصول على رغيف (العيش) ، وغيرها من الموضوعات التى صارت من سمات عروض الكباريه السياسى ·

مع كل التغيرات التى أدخلت علي العرض ، وبخاصة نهايته التى شهدت بالضرورة استعادة لمشاهد وقائع ما حدث منذ تفجر ثورة ٢٥ يناير ، وثورة الشباب على المسرح مطالبة بإسقاط النظام وخلع "مبارك" ، والمطالبة بنفقة المتعة ، رغم أنه خلع من طرف الشعب ، لكنها - كما جاء فى العرض - حق التمتع بما تمتع به "مبارك" وأهله وأتباع نظامه ، فأن المتلقى له اليوم يراه منخرطا فى نفس التيار المسرحى الذى ظهر فى أعقاب ثورة ٢٥ يناير ، والمؤسس بدوره على فكرة اللوحات الحوارية والغنائية والراقصة ، والتى تستعيد وقائع الثورة ، وتستعرض مسبباتها ، وتتذكر شهدائها ، وتنتهى بقيامها مطالبة بضرورة التغيير كى تبقى الثورة ·

**الشيخ والشباب**

وهو تيار كما نرى يلتقى مع صيغة (الكباريه

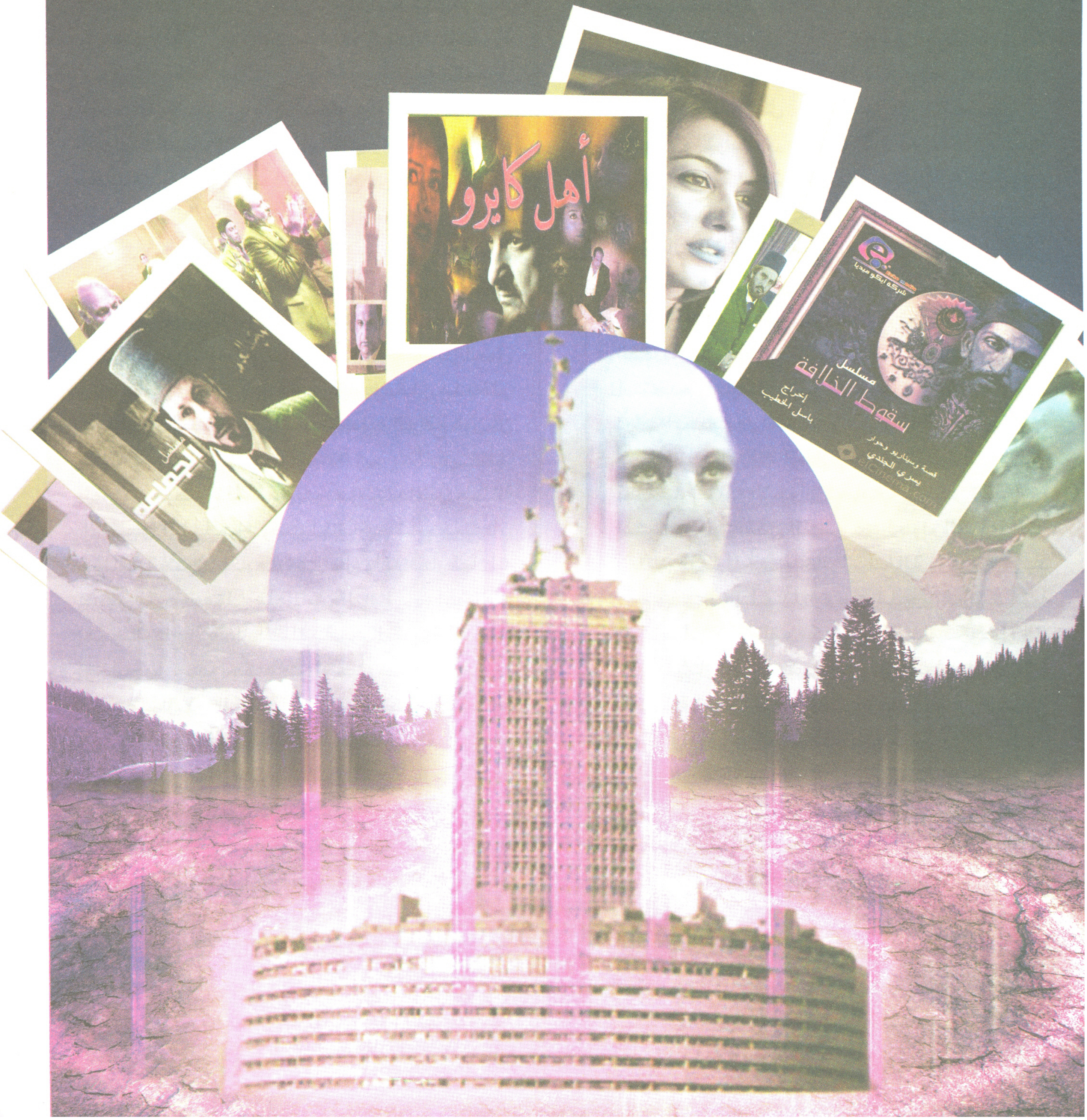
السياسى) فى بنيته الفنية ، وأن جاء استجابة مسرحية سريعة لأحداث الثورة ، تحول وقائع الأحداث وحكايات الصحف لحواريات مسرحية ، مرصعة ببضعة أشعار حماسية ، ومزدانة بأعلام مصر وأناشيدها الوطنية ، ومؤجلة الاستجابة الدرامية لهذه الأحداث لزمن قادم تتأمل فيه واقع الثورة ، لتضع يدها على القانون الموضوعى الذى يحكمها ، وتصوغ بناء دراميا يتجاوز الآنى المباشر المضطرب فى الشارع ، لتقدم وجودا جماليا قادرا على الخلود بذاته ، رغم تعبيره عن اللحظة الساخنة المتولد فيها ٠

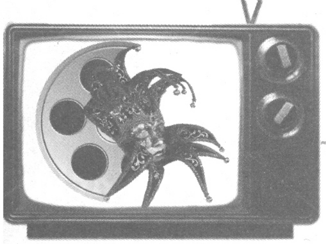
يتميز عرض (دنيا الأراجوزات) عن غيره من عروض تيار المسايرة الشبابية للثورة ، بالحرفية العالية لمخرجه الكبير ، والإنفاق الأعلى على سينوجرافيته المجددة لصورة فضاءه المرئية ، التى صاغها باقتدار "حازم شبل" ، والتنوع الشديد فى لغات المسرح المرئية والسمعية ، من ملابس ساخنة صممتها "هبة طنطاوى" ، وشاشات خيال الظل للدكتور "نبيل بهجت" ، وألحان "عصام كاريكا" الحيوية ، واستعراضات "عصام منير" المتدفقة ، وألعاب سيرك "عبد الله مراد" السريعة ، ومجموعة متميزة من الممثلين يتقدمهم "محمد الشرقاوى" و"هبة محمود" و "فاروق هاشم" و"أحمد حمدى" و"هشام عادل" و"سهر" و"نهى فؤاد" ، فضلا عن الضبط المتناغم لتدفق لوحات العرض الشبابية داخل هذه الصورة المرئية المتحركة ٠ فى الوقت الذى يبدو الاختلاف الإيديولوجى جليا مع فكر صناع عروض اليوم السائرة فى ذات النهج ، الذى حمل لواءه شباب مماثل فى عمره للشباب القائم بالثورة ، بل وشارك معظمه فى أحداثها ، وحصر هدف ثورته فى إسقاط نظام مبارك الممتد لثلاثين سنة التى عاشها وخبرها ، بينما رأى الشيخ الجليل أن الثورة (الحالية) لابد وأن تمتد لتشمل كل نظام ثورة يوليو ، منذ ١٩٥٢ وحتى اليوم، رفضا للعسكر ، وتشكيكا فى انتصاراتهم السابقة ، معيدا ما طرحه منذ أكثر من أربعين عاما ، بأن انتصارهم على العدوان الثلاثى فى الأشهر الثلاثة الأخيرة من عام ١٩٥٦ كان مجرد أكذوبة ، فى عرضه (أنت اللى قتلت الوحش) ، وأن مبادئ ثورة يوليو الست ، كما ظهرت فجأة فى نهاية العرض الحالى ، ودون أية علاقة بكل لوحات العرض التى تدور فى أجواء السنوات الأخيرة من حكم "مبارك"، وكما جاءت على ألسنة شباب لم يعاصر هذه الثورة، أنها - أى مبادئ الثورة - لم تتحقق كلية ، فلا هى قضت على الاستعمار وأعوانه (هكذا !!) ، ولا قضت على الإقطاع وسيطرة رأس المال فى عقديها الأولين ، ولا أقامت عدالة اجتماعية ، منحت الفرصة لأجيال من الشرائح الدنيا قادت المجتمع فكريا وعلميا فيما بعد ، ولا أقامت حياة ديمقراطية سليمة ، ولا هى حتى أقامت جيشا وطنيا قويا ، دافع عن الوطن طوال تاريخه ، ووقف مؤخرا مع ثورة شعبه٠

يتفق المخرج الشيخ مع المخرجين الشباب فى صيغة العرض السياسى الناقد ، لكنه يختلف عنهم فى تسلحه برؤية فكرية ، لا تقف مثلهم عند حدود رؤيتهم لثورتهم المنتفضة على نظام "مبارك" الفاسد والمفسد للمجتمع بسيره على نهج أطاح بعدالة المجتمع وأفسد طبقاته الاجتماعية ، وأهدر مليارات الجنيهات فى مشاريع وهمية وأخرى نفعية للأسرة المالكة وذيولها ، كما أن رؤية مخرجنا الشيخ تعرف جيدا - بما تمتلكه من حرفية عالية - كيفية مخاطبة جماهير مسرحها ، وكيفية تمرير رسائل الاختلاف عبر روح السخرية المهيمنة على أجواء المسرح الاستعراضية ٠

# دراما تليفزيونية









# الجماعة بين التأريخ والتفسير

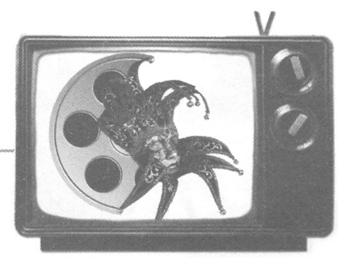
جذب مسلسل (الجماعة) أنظار وعقول المشاهدين بقوة بنائه الدرامى ، وجاذبية أحداثه ، وطرحه لموضوع مؤثر فى حياة الناس اليومية بصورة جلية بعيدا عن هذه الموضوعات المتكررة فى غالبية المسلسلات المعروضة ، وتحليله العميق لموضوعه مقابل العرض السطحى والمكتفى بترديد أقوال الفساد والتخلخل الذى يعانيه المجتمع بصورة بدا معها هذا المجتمع فى غالبية هذه المسلسلات الأخرى وكأن قدرا غاشما أصابه ولا مهرب منه ، فضلا عن قدرة هذا المسلسل على التواصل مع جمهوره عبر صورة مرئية بالغة الجاذبية ، وبناء موسيقى عميق التعبير ، وأداء تمثيلى شديد التميز ، وتحكم كامل لعناصر العمل بأكمله من مخرج لا ينفذ سيناريو بقدر ما يخلق عالما من الصور والكلمات يشابه الواقع دون أن يكونه .

ولأن موضوع المسلسل هو عرض حاضر جماعة الأخوان المسلمين رصدا لتاريخ تأسيسها ، ومناقشة لأبرز أفكارها ، فى ظل واقع صار لها فيه تأثير فكرى وعملى فاعل بين الناس ، ضاعف منه هبوب رياح الأفكار السلفية من الجزيرة العربية وخليجها ، عبر جماعات الرحيل بحثا عن القوت تحت نيران ذل الكفيل ، مما حطم كرامة المصرى ودفع الروح الطيبة للانصياع لأفكار تطمئن الروح المنسحقة وتعطل ملكة التفكير التى صارت رذيلة ، وانعكس هذا بصورة ضغط إعلامى على مبدعى المسلسل ، من قبل كتابته وإخراجه حتى أيام عرضه ، مما دفع المسلسل للتجاذب بين قطبين متضادين هما : موضوعية المؤرخ العلمية التى تتطلب الالتزام بالرصد التوثيقى غير المنحاز للوقائع التى حدثت فى الماضى ، ورؤية المبدع الفكرية التى تجعله ينحاز بالضرورة لفكر يناصره ويقف ضد آخر مخالفا له ، وتتطلب منه إعادة صياغة الوقائع بصورة فنية وبوجهة نظر نقدية واضحة فيها ، كما سار المسلسل دراميا على الحد الفاصل بين دراما السيرة الذاتية الدائرة حول شخص واحد ، ويقع فيها المبدع غالبا فى هوى من يعرض له ، ويطالبه مريدي وورثة من يتعرض له بضرورة تقديمه ملاكا منزها عن الخطأ ، ودراما الفعل الجماعى المهتمة بتقديم الموضوعات التى تشغل المجتمع ككل ، وتتعدد فيها الشخصيات، وتتصارع الإرادات ، ولا تهتم بوقائع التاريخ بصورة توثيقية ، إلا باعتبارها أجواء عامة تكشف عن حركة هذه الموضوعات الاجتماعية داخلها، وعلاقات التأثير والتأثر بينهما .

## استرجاع الماضى

من أجل منح المسلسل فرصة تقديم رؤية المبدع الفكرية فى الوقائع والأفكار التى يرصدها المؤرخ، استخدم المسلسل منهج استرجاع الماضى من فعل درامى يحدث فى الحاضر ، لمعرفة أسبابه الكامنة فى الماضى ، وذلك انطلاقا من مظاهرة القوة التى نظمها شباب الإخوان بجامعة الأزهر منذ أربع سنوات ، دون غض النظر عن أجواء التردى التى يعيش فيها المجتمع حاليا : بطالة ورشوة وفساد ذمم وغياب للعدل وموت للحب بالسكتة الاقتصادية وتخلف فكرى فى الجامعة يصل إلى حد المشاركة الفعلية فى المظاهرات الطلابية العنيفة ، وهى الأجواء التى تسهل عملية تعطيل العقل وتعوق حركة المجتمع نحو التقدم .

وقد نجح المسلسل فى استخدام هذا المنهج سائرا فى خطين زمنيين : الحاضر الذى نشاهد فيه وقائع عايشناها خلال السنوات الأخيرة ، ويتصدر حركتها الدرامية وكيل نيابة أمن الدولة "أشرف" (حسن الرداد) المكلف بقضايا ذات علاقة بالنشاط الإخوانى ، والساعى للبحث عن المعرفة التاريخية والفكرية للجماعة حتى يحكم بالعدل الكامل ، وهو المحرك لعودة المسلسل للماضى واسترجاع تاريخ الجماعة ، ومعه فتاته الإعلامية



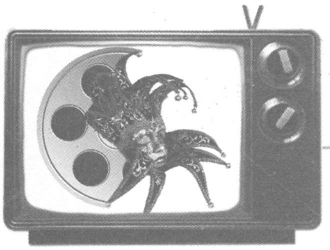
"شيرين" (يسرا اللوزى) ، وجدها المستشار على المعاش "عبد الله كساب" (عزت العلايلى) ، الذى يعرف جيدا تاريخ الجماعة ، بحكم انتمائه السابق لها ، ويحقق للمسلسل فرصة التعليق على أحداث الحاضر ، والتفسير لمواقف الماضى ، مقدما رؤية المبدع الراهنة للأحداث التى يقدمها المؤرخ بحياديته المعلنة.

### المتحدث الخاص

ويبدو أنه تحت ضغط حملات التشكيك فى المسلسل ، واتهامه بممالأة السلطة ، ورغبته فى التأكيد على الموضوعية ، وتركز الكثير من حلقاته حول أحداث الماضى ، مال المسلسل أكثر نحو التأريخ والعرض شبه الوثائقى لسيرة حياة مؤسس الجماعة "حسن البنا" وأفكاره ، إلى الدرجة التى تابع فيها الناس شخصية "البنا" طفلا نابغا ، وصبيا قادرا على تحريك من حوله ، ثم طالبا مفوها ومدرسا وداعية يقتحم الخمارات والمقاهى المبتذلة ليعظ من فيها ويهديهم للصراط المستقيم ، فسياسيا يواجه خصومه برداء التدين ، وهو ما حقق نوعا من التعاطف معه ، لا أعتقد أن المسلسل استهدفه ، وحتى محاولة إدانته بمناصرة الملك فاروق ضد الديموقراطية الحزبية ، لم تتحقق بعد أن حققت الدراما التليفزيونية المصرية المدعومة من جهات خارجية نصرها المؤزر فى تزييف وعى الأجيال الجديدة ، وتبيض صفحة الملك الطيب "فاروق" المحب لشعبه !! ، فضلا عن خواء الحياة الحزبية اليوم ، وصورها السلبية الماثلة على أرض الواقع .

لقد شارك فساد الحاضر الماثل بذهن الكاتب الكبير "وحيد حامد" والرافض له ، فى صياغة صورة درامية أسطورية لرجل متدين دعى يوما لمكارم الأخلاق ، ومازالت دعوته تلعب على وتر الأخلاق المفقودة ، على حين يأتى الكشف عما تخبئه هذه الدعوة من أهداف سياسية وفكر يجمد حركة المجتمع ، يأتى مجرد تعليق كلامى يصدر فى الحاضر ، غالبا على لسان المستشار "عبد الله" ، فهو المتحدث الخاص باسم الكاتب ، أو ما نعرفه فى الدراما باسم (الريزونير) ، إلى جانب مجموعة من الإيماءات وتعبيرات الوجه ونبرات الصوت التى أهتم الممثل "إياد نصار" بتوجيهات المخرج بإبرازها فى أحاديث "البنا" مع جماعته أو مع الآخرين ، تكشف عن أهدافه المستترة ، وعن استخدامه منذ البدء مبدأ التقية باعتبارها رخصة تسهل له الوصول لمقاصده دون تصادم معلن مع الآخرين.

مسلسل متميز ، مختلف عن غالبية ما تقدمه الدراما التليفزيونية ، أخرجه "محمد ياسين" الذى تدرج فى أفلامه الأربعة السابقة من خفة الكوميديا إلى عمق المأساة ، واصلا فى أول أعماله التليفزيونية إلى مستو رفيع ، حقق فيه بالتصوير بالكاميرا الواحدة صورا راقية لا تفتقد لحساسية الإخراج التليفزيونى متعدد الكاميرات ، والمقترب أكثر من الوجوه لنقل الأحاسيس والأفكار الكامنة بعمق العين وعصبية الأصابع ، وأدار ممثليه بحرفية أظهرت قدرات "عزت العلايلى" المتمكنة والواعية بالشخصية الدرامية وتاريخها الواقعى ورسالتها فى المسلسل ، وفجرت طاقات "حسن الرداد" و"يسرا اللوزى" و"عبد العزيز مخيون" و"أحمد عزمى" و"سوسن بدر" ومجموعة الممثلين المتميزين الذين أكدوا أن الشخصية الدرامية هى صانعة النجم وليس وجوده فى حد ذاته ، وعلى أن الممثل الجيد هو الذى يدرك أبعاد هذه الشخصية ، ويكون له رأى فيها ، ويجسدها باعتبارها جزء من كل ، وفردا فى جماعة تقود العمل لأفضل صوره ، داخل بناء موسيقى أبدعه "عمر خيرت" وحكم المسلسل داخل سيمفونية سمعية تتناغم مع الصورة المرئية لتقدم عملا عالميا خالدا ، رغم وقائعه المصرية الراهنة .



## السائرون نياما وجماعة البهاليل

إذا كان مسلسل (همام) قد تدثر بتاريخ المماليك فى أواخر أيام حكمهم للبلاد قبيل سقوطهم النهائى بغزو الحملة الفرنسية وما تلاها من حكم "محمد على" وعائلته ومذبحته الشهيرة لآخر فلولهم ، لتقديم فانتازيا تاريخية ذات شخصيات ووقائع لها حضور فى الماضى موثقة ومروية ، فهذا مسلسل آخر يدور أيضا فى أجواء مملوكية ، وفى نهاية مرحلة سابقة من مراحل حكم المماليك لمصر ، قبيل غزو العثمانيين للبلاد ، فيما بين نهاية أيام حكم المملوك "الظاهر بلباى" ونهاية أيام حكم المملوك "الأشرف قايتباى" ، وأن لم يشعر المشاهد بالمسافة الزمنية الطويلة التى تجرى فيها وقائع المسلسل ، وذلك دون أن يكون دراما تاريخية ترصد زمنا ماضيا وتوثق وقائعه ، بل هو دراما واقعية ، تخاطب الحاضر الراهن بكل همومه ، سواء أكان أوائل ستينيات القرن الماضى ، زمن كتابة ونشر رواية "سعد مكاوى" ، أو كان الآن ، زمن كتابة سيناريو هذا المسلسل منذ عدة سنوات ، وإخراجه وعرضه هذا الشهر .

لا يقف التاريخ فى مسلسلنا الحالى عند حدود كونه رداء لأفكار العمل ، بقدر ما يكون فضاء لجريان موضوعات تخترق الأزمنة والأمكنة ، ويقدم التناقض الحاد بين القمة التى يعيش فيها المماليك ، والسفح الذى يعانى الحياة فيه فقراء المجتمع ، وبينهما شريحة صغيرة من التجار وأصحاب المحلات المتواضعة الذين هم أقرب لسكان السفح ومتعاونين معهم ، تتخللهم فئة من البهاليل ، تجاوزت ما يعرف فى العصور المملوكية المختلفة بالعياريين والحرافيش ، تمييزا لفئة فقيرة منفلتة فى الشارع ، لتحمل لواء التمرد على المماليك مكونة لنفسها وجودا خاصا ذا زى معين من الخيش ، وسطوة على العسكر أسطورية باعتبارهم من المجذوبين للسماء ، وملجأ آمنا لمن يهرب من قبضة المماليك ، ومتمركزة حول شخص واحد هو الست "زليخة" المناداة من رعيتها فى المسلسل ب "ستنا" ، والتى تحولت من امرأة ريفية بسيطة تدعى "وداد" فيما قبل تترات الحلقة الأولى لبهلول حليق الرأس مثلهم ، بعد أن مات أولادها تحت أرجل خيل المماليك ، وقطع رأس زوجها الفلاح "ناصر" بسيف قائدهم "بلباى" ، وصارت صرختها "اصحوا" هى النداء اليومى لإيقاظ الشعب السائر كالنائم ودفعه للثورة على ظلم وفساد المماليك .

### الرصد المتوازى

أهتم المسلسل بتصوير أجواء الاضطراب والقهر والاستبداد التى عاشها المجتمع المصرى تحت حكم المماليك ، وقام بالرصد المتوازى المحسوب بدقة لما يحدث فى القصور من صراع بين الحكام والقادة حول كرسى الحكم وامتلاك الجوارى ، وما يحدث فى الشارع الشعبى بمدينة القاهرة والقرية الريفية فى (ميت رهينة) ، مؤكدا على هذا التلاقى بين فقراء المدينة وفلاحى القرية القريبة منها ، وعلى أن الظلم واقع على كل قطاعات الشعب الفقير ، ورابطا بين القصور والحوارى والكفور بفئة البصاصين الناقلة لكل ما يحدث فى السفح للحكام فى قصور القلعة ، وخالق نوعا من التداخل بين العالمين اللذين يبدوان أنهم غير ملتقيين ، انطلاقا من حادثة خطف عسكر المماليك الفتاة الجميلة "عزة" أخت التاجر "خالد" شبه عارية من الحمام العام صباح يوم زفافها ، مما يفجر فى النفوس رغبة فى التجمع من أجل استعادة الفتاة من خاطفيها ، واستعادة الكرامة للحى ، مداعبا فى ذلك الشعور الجمعى الواقف إلى جانب الأخلاق أكثر من أى أمر آخر ، فقد عانى الفقراء فى المسلسل من القهر والبطش والغلاء إلى درجة أنهم صاروا يأكلون القطط والفئران ، وصاروا الكلاب يأكلون لحمهم بعد موتهم ، كما قدمته الحلقة الأولى من المسلسل ، لكن ما يحركهم أكثر

هو اختطاف الفتاة شبة عارية والخوف من اغتصابها ، سواء فى دلالتها الواقعية أو الرمزية التى مال إليها كتاب الخمسينيات والستينيات ، ويتوقف عندها كثيرا بعض النقاد ، والتى تطابق بين المرأة والوطن.

## قداسة مصنوعة

أنطق السيناريست المتميز "مصطفى إبراهيم" شخصياته المتدثرة بالتاريخ باللهجة المحلية (القاهرية) فجذبه من جوف الماضى لحضن الحاضر الذى نعيشه ونتكلمه ، مبتعدا عمدا عن فصاحة اللغة التى تأخذ مشاهد المسلسلات التاريخية لأزمنة بعيدة ، ومقتربا أكثر من سخونة الحياة اليومية وهموم البسطاء ومشاكلهم مع الغلاء والنهب والإطاحة بالحرية ، وهو ما زاد من قوة تأثير المسلسل على مشاهديه ، وأن خلق التباسا حول جماعة (البهاليل) المناوئة لظلم السلطة المملوكية ، وهو التباس ناتج عن تباين تكوينها الاجتماعى والفكرى مع دعوتها الثورية لإيقاظ وعى الجماهير ودفعها للتحرك ضد الظلمة ، فهى جماعة مقتطعة من المجتمع ، غير ذائبة فيه ، تعيش فى سراديبها الخاصة ، وليس ببيوت الناس ، تمشى فى الأسواق تجمع المال من أصحاب المحلات وتحرك النائمين لصنع الطعام للجوعى ، وتأمرهم بجلب الماء إليهم ، وتدفن الموتى جوعا بالشوارع ، وتقتحم مخازن غلال المماليك دون اعتراض أى من الحراس لها ، بل أن العسكر يهربون تاركين أسلحتهم بالأرض فور ظهور رئيسة وأفراد هذه الجماعة .

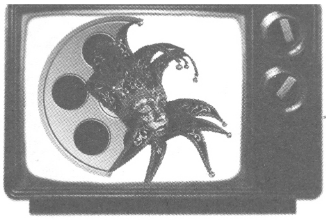
هذه القداسة المصنوعة حول جماعة البهاليل ، والمستمدة من الاعتقاد بأنهم من المجذوبين للسماء، قد يؤكدها ما هو ثابت فى الذاكرة الجماعية المصرية ، حول ضعف عقل المجذوب وأن عرف بطهارة القلب ، وابتعاده عن العمل والفعل الجاد فى المجتمع ، وأن اختلف حتما مع ما حمله المسلسل لهذه الجماعة من أفكار التمرد والمقاومة والوعى بمقادير الأمور ، إلى الدرجة التى تحرك بها هذه الجماعة كل الشارع المصرى فى وجه المماليك ، وهو ما قد يخلق خللا فى التلقى وفى التفسير الدقيق لهذه الجماعة الآن ، حيث إن المشاهد يتلقى العمل باعتباره ، كما اتفقنا ، موضوعا معاصرا ، وأن ارتدى أزياء تاريخية وجرت وقائعه فى الزمن الماضى .

إن ترسيخ فكرة أن (البهاليل) هم قادة الثورة فى المجتمع المملوكى ، وهم محركوا الشارع ضد قصور الفساد ، يجعل مشاهد المسلسل يبحث حوله عن هذه الجماعة المشابهة ، التى يمكن أن تحول أحلامه لأفعال تحقق له العدل وتغير مجتمعه للأفضل ، والطامة الكبرى أن يجدها فى المجاذيب وجماعات الزهد ولبس الخيش والعيش فى السراديب ، وهو عكس ما صيغ المسلسل تأليفا وإخراجا من أجله ، مما يكشف عن تباين بين الفكرة والموضوع المعادل لها ، ويشوش وعى المشاهد المعاصر لهذه الفانتازيا التاريخية الجميلة.

## المغنى والأراجوز

حرص المخرج الكبير "محمد فاضل" على صياغة بناء المسلسل الدال وحوار شخصياته المعبرة وأغانى بطله المغنى الكفيف "حمدان" (الصوت القوى المعبر على الحجار) وبطلته الثائرة لمقتل زوجها وأبنائها "ست البهاليل" (الأداء الواعى بسلطة الشخصية ومكانتها ودورها الفاعل فردوس عبد الحميد) ، والتى كتبها الشاعر الواعى "جمال بخيت" بإدراك كامل أنه يخاطب جمهور اليوم ، ويتفق معه على أن "الظلم هو هو" ، ولحنها المتميز "حمدى رءوف" باقتدار ، يضاف إليها الاستخدام البارع لفن الأراجوز ليكون فنا مناسبا لعصره ، معبرا عنه ، ومهاجما ظالميه ، ومعلقا على أحداثه بصورة تجعلها إحداثا معاصرا .

مسلسل ممتاز ومثير للجدل ، صاغه سيناريست متميز ، وأخرجه مخرج مخضرم يحترم عقل مشاهديه ، وقام بأداء شخصياته كوكبة بارعة



من ممثلينا المصريين والسوريين والتوانسه معا ، يتقدمهم سلوم حداد ومحمد عبد الجواد وجهاد سعد وغرام وخليل مرسى وسناء يوسف وقمر خلف ، وفى الصدارة "فردوس عبد الحميد" الفلاحة الثائرة و"على الحجار" الذى خطف البطولة حضورا وفاعلية من بطل المسلسل الدرامى "خالد" أو "أحمد هارون" .

## أهل كايرو ودراما النيو نوار

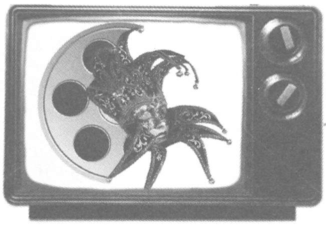
من قتل صافى سليم سؤال من السهل الإجابة عليه ، إذا ما كان مسلسل (أهل كايرو) مجرد مسلسل بوليسى تقليدى ، يتتبع المشاهد وقائعه بترقب وإثارة لمعرفة الفاعل الحقيقى فى الحلقة الأخيرة ، وما أن يعرف أن القاتل هو الأب المدمن ، حتى يزول التوتر ، ويتوقف التشويق ، ولا يتحمس هذا المشاهد إلى رؤية المسلسل بعد ذلك ، فقد عرف الحل وانتهي الأمر .

هكذا الحال دائما مع الدراما البوليسية التى تكمن جاذبيتها فقط فى حل اللغز ، مثل الفزورة فى أبسط صياغاتها ، ومثل قصص "أجاثا كريستى" ومن سار على دربها من كتاب الحبكات البوليسية فى أفضل صورها التقليدية ، مثل الأفلام الغربية التى قلدت حبكات "هيتشكوك" السينمائية ، وأفلام كمال الشيخ الأولى ، بما فيها فيلمه المحكم (الليلة الأخيرة) الذى كتب فى نهايته حين عرضه بدور السينما عام ١٩٦٣ رجاء للمشاهد بعدم إخبار من لم يدخل السينما بعد بحقيقة الشخصية التى جسدتها بعبقرية "فاتن حمامة" هل هى "نادية" أم أختها ، حتى لا يفسد على المشاهد متعة ترقبه لمعرفة حقيقة المرأة التى عادت لها ذاكرتها المفتقدة . أما إذا كان اللغز هو مجرد "جر رجل" المتلقى ، وجذبه لمتابعة وقائع الدراما المرئية أو المسموعة أو المقروءة ذات الأهداف الأخرى غير مجرد معرفة القاتل المباشر الذى أمسك بالسكين أو أطلق الرصاص على الضحية ، فالأمر يختلف ، حيث يتحول البناء البوليسى إلى مجرد إطار يحتوى على عملية بحث أخرى فيما هو دائر حول فعل القتل ومؤثر فيه .

### لا نمطية البطل

وهذا ما اكتشفه المشاهد وهو يتتبع مسلسل (أهل كايرو) ، أنه ليس مجرد دراما بوليسية ، بل هو دراما اجتماعية سياسية تتخذ من البناء البوليسى إطارا تتحرك داخله ، وتستخدم أسلوبا تهكميا ساخرا فى معالجة هذا الإطار البوليسى ، وفى تقديم شخصية المحقق "حسن محفوظ" (خالد الصاوى) الذى لا يبدو مثاليا نبيلا دائما ، رغم غايته النبيلة فى الكشف عن القاتل ، حيث يندفع أحيانا بعصبية ، ويقع فى الكذب ، ويستخدم الحيل القانونية للإيقاع بمن يشتبه فيهم، وتحركه نوازع طبقية تجعله يمسك بخيط الاشتباه فى أن يكون القاتل هو "نديم كمال" (يوسف فوزى) فيعمل بكل جهده للإيقاع به ، لمجرد أنه رجل أعمال ثرى ، ولأنه صاحب سوابق فاسدة مثارة حوله ، وهى صفات تنزله من سماء النمطية إلى دنيا الواقع ، فيبدو بشرا له إيجابيات وسلبياته، يتأثر بآراء أبيه المعارض ، وينفعل بسبب تعثر رؤيته لأولاده لتعنت مطلقته معه ، ويتصدى للتحقيق فى قضية مقتل امرأة جميلة بفندق كبير ، ليكتشف ونكتشف معه مدى الفساد الذى تسلل لجسد المجتمع ، و أن ثمة مسافة كبيرة واقعة بين حد السكين بيد الأب القاتل وعنق الابنة الضحية ، يملئها المجتمع بكل ما آل إليه من هبوط أخلاقى وقيمى ، بسبب سيادة نزعة الفردية ، وزيادة سطوة المال ، وتحول الإنسان إلى سلعة ، تباع بجمالها وليس بعلمها وثقافتها.

يضع البناء البوليسى والأسلوب التهكمى والصياغة المرئية الأقرب للتعبيرية بما فيها هزات الكاميرا فى المونتاج مع الاستخدام الحديث لتقسيم الشاشة لأكثر من حدث ، واستخدام الفلاش باك بصورة بالغة الحساسية ، يضع كل هذا المسلسل داخل حقل ما يعرف بدراما (النيو نوار) السينمائية ، أو (الفيلم الأسود الجديد) ، والذى ظهر بقوة فى العقود الأخيرة ، تطويرا للفيلم الأسود (النوار) الكلاسيكى الذى اشتهرت به هوليوود فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضى ، بحبكات بوليسية تمزج بين العنف والجريمة والجنس بأسلوب شديد الحدة والقسوة ، بينما



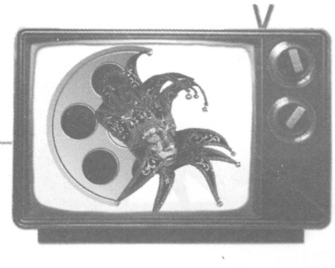


جاءت السبعينيات والثمانينيات بالجديد فى أسلوب الفيلم الأسود ، حلت تركيبة الألوان محل ظلال الأسود والأبيض ، وتجلى ذلك بقوة فى فيلم "رومان بولانسكى" الشهير (الحى الصينى) ١٩٧٤ والذى يبدأ بجريمة قتل راح ضحيتها أحد مهندسى المياه فى الحى الصينى بسان فرانسيسكو بولاية كاليفورنيا الأمريكية ، وخلال التحقيق الذى يقوم به المفتش "جاك جيتس" (جاك نيكلسون) يكتشف الفساد السارى فى الحى وفى المدينة بأكملها ، وبعده بنحو العامين شاهدنا الفيلم المصرى (المذنبون) للسيناريست ممدوح الليثى عن قصة نجيب محفوظ وإخراج سعيد مرزوق ، والدائر أيضا حول جريمة قتل للممثلة المشهورة " سناء كامل" (سهير رمزى) فى فيلتها الفاخرة ، وعقب حفل خاص أقامته لمعارفها ، ويبدأ الفيلم باكتشاف جريمة القتل ، لينطلق منها فى عملية بحث مع المحقق (عمر الحريرى) عن القاتل ، وخلال عملية البحث هذه ، نكتشف جرائم اجتماعية واقتصادية عدة شارك فيها كل حضور الحفل فى حق المجتمع .

## باترون بوليسى

يبدو أن هذا (الباترون) كان كامنا فى لاوعى "بلال فضل" وهو يكتب مسلسله ، دون أن يعنى ذلك أى انتقاص لقيمة المسلسل وأصالته ، فالباترونات أو الأبنية الدرامية ، بوليسية وغير بوليسية ، تتشابه إلى الدرجة التى لخصها بعض المدرسين فى قول دارج بأن كل موضوعات (تيمات) الدراما لا تزيد عن ٣٦ موضوعا فى العالم ، وهو أمر غير صحيح بالمرة ، فالقول بالحب المستحيل ، لا يعنى أبدا أنه موضوع تتشابه معالجاته بين شكسبير ولوركا وألفريد فرج ، وكذلك العمل على باترون "أجاثا كريستى" الشهير، والذى يتضمن دائما حدوث جريمة قتل فى مكان ما محصور ومحاصر لأفراده مثل مركب على النيل أو فندق فى منطقة نائية ، ويبدأ التحقيق مع كل فرد كان موجودا فى مسرح الجريمة ، من أجل معرفة القاتل الحقيقى ، لا يعنى هذا أن كل الأعمال المصاغة فى بناء بوليسى متشابهة ، وأن قيمتها تظل واحدة فى كل الأحوال ، وهذا بالفعل ما يقدمه لنا مسلسل (أهل كايرو) ، حيث لا يصبح المشتبه فى قتلها هو هدف المسلسل فى الكشف عنه ، بل تصبح الضحية ذاتها "صافى سليم" (رانيا يوسف) خاضعة لعملية الكشف عن حقيقتها المختبئة خلف جمالها ، وتمسى العلاقة بين المشهد الأولى الذى افتتح المسلسل به حلقاته ، وهو مشهد التحرش بفتيات فى عمر الزهور بأحد شوارع القاهرة الكبرى ، ومشهد الختام الذى تكتب فيه الصحفية "داليا" (كندة علوش) فقرتها الأخيرة فى سلسلة مقالاتها عن حادثة القتل ، قبل مشهد الختام السعيد الجامع بين البطل (الضابط) والبطلة (الصحفية) والذى جاء ربما لتأكيد أن الحب قادر على أن ينشأ فى أصعب المواقف ، مما يمنح المسلسل الساخط طعم التفاؤل الذى غاب عن بعض متابعيه ، حيث تكتب الصحفية عقب فوتومونتاج لمشاهد تسجيلية من الشارع المصرى يفصل بين لقاء الحب المذكور وما يليه ، تكتب آخر أسطرها فى مقالاتها الدائرة حول جريمة القتل : صافى سليم ليست الأولى ، ولن تكون الأخيرة من فتيات هذا العصر ، فهى ليست جريمة قتل ، بل جريمة تزاوج السياسة ورأس المال الآن ، متسائلة : كم صافى سليم يتم صناعتها الآن فى البلد ؟، فتمسى هذه العلاقة ذات دلالة خطيرة تحيط بالبناء البوليسى للمسلسل ، وتنقله لبنية النيو نوار.

يقول المثل الإنجليزي الشهير "يسكن الشيطان دوما فى التفاصيل" ، ومع ذلك تحشى مسلسلاتنا غالبا بالتفاصيل غير المفيدة للدراما ، حيث تصنع فقط من أجل ملء فراغات مسلسل أرادت له العقلية التجارية أن يمتد لثلاثين حلقة أو أكثر ، دونما حاجة لذلك فكريا أو فنيا ، لهذا يمتلئ





المسلسل بالتفاصيل الكثيرة ، التى يسكنها الملل والرتابة مع الشيطان بتسامح كبير.

غير أن التفاصيل فى مسلسل (أهل كايرو) للكاتب "بلال فضل" الذى يعرف أهمية التفاصيل فى الكشف عن جوهر القضية التى يطرحها ، وللمخرج "محمد على" المهتم بالتفاصيل المرئية على الشاشة بهدف رسم صورة واقع مجتمعى ، تشكل تفاصيله سطح اللوحة ، كاشفة عن هذه العلاقة الوثيقة بين الذاتى والموضوعى ، ومجيبة على سؤال البحث الجنائى : "من قتل صافى سليم؟" بجواب اجتماعى سياسى أعمق وأشمل من مجرد الجواب البوليسى سهل المنال .

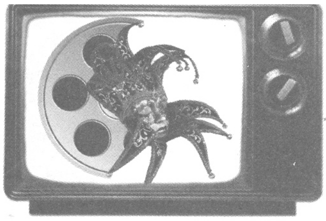
إن الشارع المليء بالفوضى والمرور المعطل لأتفه الأسباب ، حتى أن الضابط "حسن" المنوط به مهمة حفظ أمن المجتمع لا يستطيع الوصول بسهولة لمقر عمله أو مسرح الجريمة ، ليس التمهل عنده مجرد تفاصيل ومشاهد مجانية لمط وقت المسلسل وبيعه بالدقائق ، وإنما هو ربط ذكى بين غياب سلطة الدولة فى الشارع ، وسريان الفساد فى المجتمع وما يستتبعه من زيادة حجم الجرائم ، ومنها جريمة مقتل "صافى سليم" .

والحديث عن مقال نشره والد الضابط عن اختلال سياسة الأجور فى وزارة الداخلية كنموذج والمؤدى لانتشار الرشوة عند غالبية أمناء الشرطة فى الأماكن المسوولين فيها عن تسهيل مهام الجمهور ، ليس مهمته فقط الإشارة إلى أن "حسن" يتناقض عمله كرجل شرطة الحكومة مع موقف والده السياسى المعارض لذات الحكومة ، وإنما هو إشارة دالة تستكملها إشارة وصول الفتاة الفقيرة لمقر عملها فى الفندق بتاكسى يستغلها صاحبه الفقير مثلها لتصوره أن طبيعة عملها تأتي بالمال الذى من حقه الحصول على جزء منه ، وهى إشارات تتوازى مع مجمل العلاقة بين شرائح المجتمع القائمة اليوم على النهب المتقابل نتيجة للتفاوت الرهيب بين الدخول ، والمتمثل تناقضها فيما بين الحارة الضيقة التى خرجت منها الفتاة الفقيرة لتصبح سيدة مجتمع معروفة ، والتى مازال يعيش فيها والدها وقاتلها ، وعاشقها القديم "على"، وبين الفندق الفخم الذى يقام فيه حفل عرسها على الثرى "شريف راسخ" القادم من أمريكا مدعيا أنه جراح شهير ، والذى ينفق على ليلة عرسه مئات الآلاف من الجنيهات التى يمكن أن تمنح هذه الحارة بأكملها شهرا من الرخاء والسعادة المفقودتين .

## عرس صافى

تستخدم المسلسلات التقليدية حفلات العرس لإطالة زمن الحلقة ، لمزيد من الدقائق المباعة ، أما هنا فأن حفل العرس ليس مجرد حفلا عاديا ، بل هو فضاء لالتقاء أكبر عدد ممن أقامت معهم العروس علاقات شرعية وغير شرعية يشتبه فيهم بقتلها ، وفرصة لعرض نماذج من المجتمع المخملى الذى يعكس ما آل إليه واقع حياتنا السياسية والاجتماعية ويستخدم المسلسل طريقة بارعة بكتابة المعلومات عن الشخصيات الجديدة فور ظهورها لأول مرة ، كاتبا على الشاشة المعلومات الأولية عنها ، فنشاهد ونقرأ عن سياسى مخضرم ظل وزيرا لعشرين عاما وترك الوزارة فيما يبدو بعد أن حل رجال الأعمال محل السياسيين ، وعن رجل أعمال كبير يشغل منصبا وزاريا حاليا وداعية دينى شهير ومعارض خرج توا من السجن متهما بالتخابر مع دولة أجنبية ، وذلك مع مجموعة من رؤساء تحرير الصحف فى صورة تكشف عن زواج الصحافة برجال الأعمال بالسياسة المتحكمة فى رقبة المجتمع اليوم .

فى حفل العرس الذى يستمر فعليا فى عدة حلقات ، ويسترجع بالتحقيقات فى بقية الحلقات ، تلتقى ثلاثة خطوط سارت قبلا فى تواز محسوب ، أولها خط "أمينة" التى صارت "صافى" بعد أن استغلت جمالها فى العمل كموديل إعلانات ففتاة كليبات وممثلة فى السينما وسيدة مجتمع ثم خط





صديقتها "داليا" الصحفية ورئيسة قسم الحوادث بجريدة مستقلة ، المدفوعة للذهاب إلى حفل العرس لتلتقط لصحيفتها أسرار المجتمع الراقى ثم خط الضابط بالمباحث الجنائية "حسن" المكافح مثل غالبية المصريين ، وغير المهتم بالسياسة ، فهو مجرد رجل مهنى شريف ، يجد نفسه أمام جريمة قتل ، تكشف عن فساد سياسي واجتماعي رهيب .

**التلاقى**

تلتقى هذه الخطوط فى حفل العرس الدامى ، وتتطور الشخصيات بتنامى الحدث الدرامى ، وعبر تقارب خط الصحفية النبيلة مع خط الشرطى الشريف للكشف عن خط الرداءة المتمثل فى مقتل "صافى" ، صنيعة مجتمع تفشت فيه الفردية والأنانية والصعود غير الشرعى ، فأجبر شبابه على الهجرة ، وأجبر بناته على السقوط ، صحيح ليس كلهم وكلهن ، لكنها صارت النغمة الأعلى صوتا ، بعد أن فقد المجتمع قيم العدالة والمساواة ، وانكسر انتمائه لوطن استباحه المفسدين .

من هنا أتى سخط المسلسل على واقعه ، وانتمائه بالتالى لحقل دراما (النيو نوار) المرتكزة على البناء البوليسى الباحث عن سر مقتل الحسناء ، والأسلوب التهكمى الغالب على صياغة الشخصيات و حواراتها ، والصياغة المرئية المازجة بين الواقعية والتعبيرية والتسجيلية ، غير أنه سخط لا يغلق نافذة الأمل ، ولا يلغى وجود الشرفاء داخل المجتمع ، من الصحفية والضابط ومضيفة الفندق التى رفضت تحرش الوزير السابق بها والمثقف الشاعر عاشق ابنة حيه وغيرهم ، وكلهم من الشرائح الفقيرة والمتوسطة فى المجتمع ، هم ليسوا ملائكة ، ويحاولون فى حدود تمسكهم بمبادئهم الالتفاف قليلا على الواقع المتردى ، فيمسكون العصا من المنتصف ، من أجل أن يعيشوا فقط ، وهم لا يرضون بهذا المعيشة لقناعة منهم ، بل لأنهم لا يستطيعون تحقيق أكثر من ذلك .

مسلسل ممتاز ، يعلن عن تطور واضح فى مسيرة "بلال فضل" الدرامية ؛ التليفزيونية بصورة خاصة ، بعد مسلسله (أيام الضحك والدموع) ، وكشف مبهر للمخرج "محمد على" الذى قدم العام الماضى مسلسل (مجنون ليلى) فى خمس عشرة حلقة ضمن (حكايات بنعيشها) ، وذلك بعد فيلمين أكد بهما على امتلاكه لأدواته كصانع صور دالة ومتماسكة ، ونجح هنا فى اختيار ممثليه وإدارتهم، فأكدت "رانيا يوسف" أنها كانت بحاجة لشخصية متكاملة الأبعاد كى تكشف من خلالها قدراتها الأدائية المتميزة ، والمعبرة عنها بالإيماءات ونظرات العين مع الإحساس الفائق بما خلف الكلمات الصريحة ، وتقدم "خالد الصاوى" خطوات فى طريق النجم ذى المواصفات والبصمة الخاصة ، والذى يسخر أدواته للشخصية ، مقدما دوافع سلوكها ببساطة متناهية ، والأمر كذلك مع "كندة علوش" التى قدمت شخصية الصحفية الجادة "داليا" والتى تنشأ بينها وبين الضابط علاقة حب مؤسسة على الفهم المتبادل والوعى بقيمة الشخصية ودورها فى المجتمع ، وأثبتت دارسة النقد المسرحى أنها قادرة على أن تكون نجمة فى حقل التمثيل ، وبجوارهم يتألق "جميل برسوم" هذا الممثل المسرحى القديم ، الذى اختفى منذ فترة طويلة عن فضاءاتنا ، حتى أعاده منذ سنوات قليلة المخرج "سمير العصفورى" فى إعادة إخراجه لمسرحية قديمة شارك فيها منذ ثلاثين عاما بعنوان (زنزانة المجانين) ، وأعاده للشاشة التليفزيونية المخرج "محمد على" ليجسد دور الأب بائع الكبدة المدمن الذى ينفعل داخليا لعجزه أول المسلسل لتهكم وسخرية شباب الحى من تربيته لابنته المنفلتة ، ثم يختفى ليظهر فى آخر حلقة بالمسلسل لنعرف أنه القاتل ، وأن دوافع قتلها ، استثارها شباب الحى ، غير أنها كامنة فى علاقته غير السوية بابنته ، والتى لم يفصح عنها المسلسل بصورة واضحة .

## تراجيديا سقوط الخلافة

تجمع الدراما التليفزيونية بين عالمين يبدوان غالبا متناقضين ، يتمثل الأول فى عالم الثقافة القادم من حقوله المختلفة فن الدراما ، الذى بدأ مسرحيا ، ثم تسلل لفنون أخرى متعددة ، وينجح بنماذجه الفذة فى تجاوز فكرة التعبير عن واقعه المجتمعى فى لحظته الزمنية ، إلى فكرة الخلود والتجدد عبر تغير الأزمنة والأمكنة ، وتوجه الإبداع فيه إرادة المبدع الواعية بمجريات الأمور فى مجتمعه ، والساعية للتأثير فى هذا المجتمع بصورة واضحة ، نقدا منه لواقعه ، وأملا فى تغييره ، بغض النظر هنا عن مسار التغيير ، كما تشارك إرادته اللاواعية الكامنة بعمق عقله وضميره الفنى فى عملية الإبداع ، واختيار الموضوعات وزوايا معالجتها ، مما يجعل الإبداع الدرامى فى مجمل إنتاجه مرآة لعصره ، ووثيقة جمالية لمجتمعه ، مع قدرة فذة على الخلود .

**ويتمثل النقيض فى عالم الإعلام الذى ينتمى** إليه التليفزيون أداة وطبيعة ، وتخضع مواده ورسائله للخطاب المباشر المرتبط بلحظة محددة ، يختلف باختلافها فور تغير هذه الأخيرة ، وينتهى بزوال وجودها ، وتقود رسائله إرادة واعية تستند غالبا على إرادة الدولة ، فى حالة التليفزيون الرسمى فى وطننا العربى ، وأحيانا على إرادة ملاك القنوات التليفزيونية الفضائية الخاصة ، وتسعى بالتالى للتأثير المباشر فى الواقع المجتمعى لصالح أهداف تحدده سياسات أصحاب التليفزيون الرسمى والخاص .

من هذه الزاوية يصبح تعرض الدراما التليفزيونية للتاريخ أمرا غاية فى الأهمية ، حيث يراه الإعلامى سردا لماض يدعم الحاضر ولا يناقضه ، ورسالة موجهة لجمهور اليوم تدعم رسائل الجهاز السحرى له ، وهو ما دفع بالبعض إلى رؤية صياغة المصرى "يسرى الجندى" لمسلسله (سقوط الخلافة) من إخراج السورى "محمد عزيزية" باعتباره استعادة لزمن الخلافة العثمانية ، تتعاطف معها ، وتبكى على انهيارها ، وتقف إلى جانب (العثمانيون الجدد)فى تركيا ، المرتدين لانتمائهم القبلي ، والمنادين بعودة الخلافة الإسلامية (العثمانية) بعد رفض أوروبا لالتحاقها بركب الاتحاد الأوروبى ، توجها نحو الممالك القديمة فى الشرق الأوسط ، انتهازا لتيار سياسى يأمل فى عودة الملكية فى رداء الجمهورية ، وتيار فكرى محافظ سائد فى المجتمع العربى اليوم ينبذ الوطنية الإقليمية ، ويدعو للأممية الإسلامية ، وتغزو اليوم شاشات التليفزيونات العربية المسلسلات التركية منافسة بقوة المسلسلات العربية فى التأثير على عقل المشاهد ، كما تلعب الدراما التليفزيونية المصرية والمنتج بعضها بأموال عربية دورها فى الترويج لعصر الملكية المصرية (مسلسلات الملك فاروق وملكة فى المنفى والقادم محمد على بصورة جلية) المرتبط بأسرة الجندى العثمانى وحاكم مصر وأسرته منذ عام 1805 "محمد على" وربطها بالنهضة الحديثة المتراجعة اليوم فى المجتمع .

صحيح أن السيناريست الكبير "يسرى الجندى" نفى كتابته لهذا المسلسل استهدافا لدعم التيار العربى اللاجئ - عجزا منه - للدور السياسى والدينى التركى فى المنطقة ، ولديه كل الحق فى ذلك ، غير أن الإبداع ما أن يخرج من بين يدي صاحبه حتى يصبح ملكا لمتلقيه ، يقرأه على ضوء الواقع ، ويفتش عن سبب ظهوره فى هذا الوقت بالذات ، بحثا عن الرسائل الثقافية والإعلامية الكامنة خلفه ، وإمساكا بالإرادتين الواعية واللاوعية المحركتين لهذا الموضوع - المختار من الشركة المنتجة -والصائغتين لشخصية المسلسل الرئيسة السلطان العثمانى "عبد الحميد" بصورته التى ظهرت على الشاشة ، تركيزا على ظروف مجتمعه ومتغيرات عصره ، التى هدف المسلسل من صياغتها ، ليس استعادة لزمن فائت ، وإنما

توجها لزمن راهن ، نعايش فيه تخلخل مجتمعى وتخبط فكرى وانهيار مشروع نهضوي واستقواء غربي داعم لتعاظم المشروع الصهيوني ، الذى تبلورت بذوره الأولى فى ظل انهيار الخلافة العثمانية ، وهو المر الذى قد يربط بعقل المتلقى الباطن بين تقوية الخلافة العثمانية وتقزيم المشروع الصهيونى والعكس صحيح .

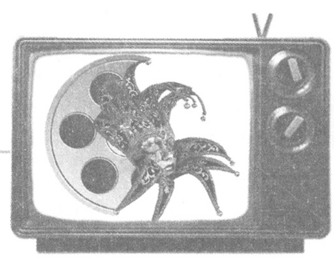
وإذا ما اتفقنا على أن المبدع لا يعبر عن واقعه ولحظته الزمنية بإرادته الواعية فقط ، بهدف التأثير فيه ، والعمل على تغييره وفق رؤيته الخاصة للكون ، وإنما هو أيضا معبر عن هذا المجتمع ولحظته الزمنية بإرادة غير واعية ، كامنة بعقله المهموم بقضايا مجتمعه وعالمه ، ومن ثم فأن هذه الإرادة اللاواعية تؤثر على الإرادة الواعية فى عملية اختيار موضوعات الإبداع وزوايا التعامل معها ، مما يجعل هذا المبدع مختلفا عن الإعلامى الذى توجهه إرادته الواعية نحو موضوعاته وزوايا تعامله معها ، بهدف التأثير المباشر فى حركة مجتمعه داخل لحظته الزمنية ،

ولهذا يعد مسلسل (سقوط الخلافة) أبرز توجهات الدراما التليفزيونية الساعية لإثارة وعى المشاهد بطرح القضايا الكبرى وتقليب حقل المعرفة لإعادة النظر فيما تعلمناه عن تاريخنا ، وفيما استقر بعقولنا من معلومات ومفاهيم حول هذا التزامن شديد الالتباس الجامع بين عصر النهضة المصري / العربي الحديث ، وسقوط الإمبراطورية العثمانية حاملة لواء الخلافة الإسلامية أوائل القرن الماضى ، واتخاذنا موقفا مؤيدا للحداثة المطلة من شرفة أوروبا المعاصرة ، وموقفا مناهضا للإمبراطورية المنهارة و"رجلها المريض" فى تركيا ، والتى أدخلتنا فى "ليل عثمانى" طويل أخر نهضتنا العلمية والفكرية والسياسية ، لتمسكه بمفاهيم تعود لماض تجاوزه الزمن المتقدم.

يهز مسلسل (سقوط الخلافة) هذا المستقر بعقولنا نحو الصيغة القديمة للصراع / الحوار بين الحداثة الأوروبية المعاصرة والتقليدية العربية الأصيلة ، والتى تعيد طرح نفسها حاليا فى صورة صراع / حوار بين الحضارات ، وتتخذ عند محافظى الغرب اليوم موقفا حادا يتهمنا بالإرهاب والتخلف ومناهضة الحرية ، وتتخذ عند محافظينا موقفا يرفض الحداثة الأوروبية بدعوى الكفر والهبوط الأخلاقى ، ويدعو لاستعادة زمن الخلافة باسم الأصالة والإيمان والتمسك بالقيم الأخلاقية، وهو موقف يجعل العلم والتقدم قرين الكفر ، ويدفع أصحاب الأصالة والقيم السامية لجب مظلم رافض للعلم ونابذ للتقدم ما دام قادما على يد الآخر المرفوض أخلاقيا ولهذا فأن مسلسل "يسرى الجندى" والمخرج الواعى "محمد عزيزية" لا يقف عند حدود كونه مسلسلا تاريخيا يعيد قراءة أحداث الأمس ممجدا الماضى التليد أو مهيلا التراب عليه ، بل هو إبداع جمالى ناقد ورفيع المستوى موجه لمشاهد اليوم ، يدعوه لقراءة واقعه المتردى على ضوء ما حدث بالأمس من مقدمات ونتائج ، حتى لا تدهمنا أحداث الحاضر بكارثة تنهى وجودنا الحاضر ذاته.

**البطل النبيل**

بصياغة شكسبيرية يحرك "يسرى الجندى" بنائه الدرامى من نقطة تاريخية وإنسانية فاصلة يغيب فيها حاكم ويتوج آخر محله ، منطلقا من مؤامرة سياسية تشترك فيها غالبية رجال البلاط العثمانى وأقرب أقرباء الخليفة عام ١٨٧٦ بزعامة (الصدر الأعظم) رئيس الوزراء "مدحت باشا" (جهاد سعد) تؤدى لقتل الخليفة "عبد العزيز الأول" (غسان مطر) ، وتعيين ابن أخيه الضعيف والمهتز نفسيا "مراد الخامس" (باسم قهار) كواجهة يحكمون هم من ورائها ، وذلك بمبررات تبدو موضوعية ترتكز على صغر حجم إصلاحات السلطان المغتال ، وتخلخل اقتصاد الإمبراطورية بسبب الديون الخارجية ، وانفراده بالحكم الجامع بين الخلافة والسلطنة وفقا لتقاليد الخلافة



العثمانية ، ومماطلته فى إصدار الدستور (المشروطية) المستمدة نصوصه من الدساتير الأوروبية الحديثة والمعارضة لفكرة الخلافة أو الحاكمية والفاصلة بين الدين والسياسة ، رفضا من الخليفة لنظام الحكم الديمقراطى (المشروطى) الليبرالى ، والغياب بالتالى لبرلمان يمثل الشعب قادر على الوقوف فى وجهه وتنفذ المؤامرة بليل ، ويعجز الخليفة الجديد عن إدارة أمور البلاد ، فيتم عزله بعد ثلاثة شهور فقط والمبايعة لأخيه "عبد الحميد" (عباس النورى) ، الذى يقدمه المسلسل نقيا متأملا غير مستبد برأيه وغير خوان للآخرين ، ويحمله بالتالى عبء أحداث المسلسل بأكملها ، والسائرة فى خطوط عدة حتى انكساره الأخير بانقلاب الإصلاحيين عليه وعزله ، صاغه المسلسل فى صورة خيانة أيضا من جل المحيطين به ، يبرز منها خط البحث عن حقيقة اغتيال السلطان "عبد العزيز" الذى شارك فى تدبيره الوزير "جلال الدين" باشا (عبد الرحمن أبو زهرة) زوج "جميلة" (عبير عيسى) أخت السلطان "عبد الحميد" ، وشهد عليه خادم السلطان المغتال "جوهر" ، وسعى نحوه ابن السلطان المغتال وصديقه ابن أخت السلطان الجديد ، وهو الخط المنتهى بعد تردد عقلانى طويل من السلطان ، أشبه بالتردد الهاملتى ، بالكشف عن ملابسات المؤامرة ، وتقديم المشاركين والمتورطين فيها للمحاكمة ، والتى تحكم عليهم بالإعدام ، ويتردد السلطان فى تنفيذ الحكم ويحيله لمجلس حكماء فيؤكده ، ويتراجع عن تنفيذه ويقوم بتخفيفه إلى النفى والسجن . يعمق هذا الخط البناء النفسى الذى يصنعه المسلسل لشخصيته التراجيدية ، والتى يدور بأعماقها النبيلة صراع حاد بين اليقين الكامل الذى يسمح لها بتنفيذ حكم الإعدام بضمير مستريح ، واليقين المهتز غير المرتاح لقرارات سلب الحياة ، والملون بمشاعر عائلية ترتبط بكون أحد المتآمرين هو زوج أخته ، والخوف من أن يحدث تنفيذ هذا الحكم شرخا فى علاقته بتوءم روحه يؤدى لانهيار الأسرة ، كصورة مصغرة لانهيار دولة الخلافة المتماهى فيها ، والذى يصوره المسلسل بأنه الوحيد بين رجال الدولة الحريص عليها وعلى تكاملها وقوتها .

**الأفغانى والنديم**

ويسير خط آخر يكشف عن التعارض بين تيار الإصلاح المحافظ الذى يتبناه الخليفة "عبد الحميد" فى إطار العقيدة الإسلامية ودولة الخلافة العثمانية ، وتيار الإصلاح المتشدد الذى يتزعمه "مدحت" باشا والعامل على إسقاط دولة الخلافة ، وإزالة حكم آل عثمان ، والمدعوم من الدول الأوروبية والروسية ، والمنفذ بأيدى ونشاط منظمات دولية ، تتصدرها الماسونية والصهيونية ، يتحالف معها "مدحت" ، ويحرص المسلسل على نزع صفة الإصلاحى عنه ، تأكيدا على خيانته لسلطانه طمعا فى الحكم ، مع الإشارة الدائمة إلى أصوله اليهودية ، باعتباره من يهود (الدونمة) الذين طردوا مع المسلمين من الأندلس بعد مطاردة محاكم التفتيش لهم ، وتخفوا خلف اعتناق الإسلام.

يميل هذا الخط إلى إدانة مجموعة الإصلاحيين المختلفين مع السلطان العثمانى ، ويصورهم خونة ومرتشين ومتعاونين مع الماسونيين والصهيونيين ، بينما يواجههم سلطان طيب غيور على الدولة الإسلامية ، يرفض رشوته من أثرياء اليهود للسماح لهم بالاستيطان بالأراضي المقدسة، ويعمل على تجنب استخدام العنف ضد مناوئيه حتى لا يغرق قصر الخلافة فى الدم ، بل أن مشهد النهاية يقدم لنا هذا السلطان المعذب بنبل أخلاقه يتسلم أمر خلعه الصادر بقرار من جمعية الاتحاد والترقى المدعومة بقوات الجيش الثالث والمحتلة العاصمة (اسطنبول) فى انقلابها عليه ، من يد المحامى اليهودى المتآمر "عمانوئيل" (أحمد راتب) ، تأكيدا لواقعة تاريخية ، وترسيخا على

الشاشة للدور اليهودى فى إسقاط حكم السلطان "عبد الحميد" والخلافة الإسلامية بأكملها.

تقدم لنا هذه الصياغة الدرامية المتميزة وقائع وأحداثا وأفكارا مثيرة للجدل ، فلا تبدو الشخصيات نمطية ، ولا يبدو التضاد محسوما بين تيار المحافظين الذى يمثله الخير "عبد الحميد" وتيار الإصلاحيين الذي يمثله الشرير "مدحت" ، فبينهما تظهر خيوط طيف كثيرة من بينها "جمال الدين الأفغانى" (أحمد عبد الحليم) داعية التجديد الإسلامى الكبير والرافض لاستبداد الملوك والسلاطين ، و"عبد الله النديم" (أحمد ماهر) خطيب الثورة العرابية والأديب المدافع عن الحرية والتقدم ، ويمثلان تيارا شديد الأهمية فى تاريخنا المعاصر ، يطالب بالتقدم دون التخلى عن القيم الأصيلة ، ويدافع عن حرية الإنسان فى أن يعرف ويعبر ويعتقد ويغير مجتمعه إلى ما هو أفضل له .